

UNIVERSITÉ DE PARIS

FACULTÉ DES LETTRES

LES
DRAMES RELIGIEUX
DU MILIEU DU XVII^e SIÈCLE

1636 - 1650

Thèse pour le Doctorat d'Université
présentée et soutenue à la Faculté des Lettres

PAR

Margaret E. PASCOE, M. A.

PARIS

ANCIENNE LIBRAIRIE FURNE

BOIVIN & C^{ie}, EDITEURS

3 ET 5, RUE PALATINE (VI^e)



LES DRAMES RELIGIEUX

DU MILIEU DU XVII^e SIÈCLE

UNIVERSITÉ DE PARIS

FACULTÉ DES LETTRES

LES
DRAMES RELIGIEUX
DU MILIEU DU XVII^e SIÈCLE

1636 - 1650

Thèse pour le Doctorat d'Université

présentée et soutenue à la Faculté des Lettres

PAR

Margaret E. PASCOE, M. A.



PARIS

ANCIENNE LIBRAIRIE FURNE

BOIVIN & C^{ie}, ÉDITEURS

3 ET 5, RUE PALATINE (VI^e)

*La Faculté n'entend donner aucune approbation ni improbation
aux opinions émises dans les thèses ; ces opinions doivent être
considérées comme propres à leurs auteurs.*



TO MY PARENTS

AND

MY SISTER GWENDOLINE



Digitized by the Internet Archive
in 2026

AVANT-PROPOS

Le but de cette présente étude est d'essayer de déterminer ce qu'était la tragédie religieuse au commencement du grand mouvement du classicisme. J'ai voulu étudier, à une époque où l'histoire littéraire de la France se résume le plus souvent dans la personne de Corneille, l'état de ce genre qui a vu ses plus beaux jours avant la Renaissance et que l'arrêt du Parlement de 1548 a vainement essayé de tuer. En étudiant son sort avant 1636 j'ai été frappée par la régularité avec laquelle il se renouvelle et se transforme afin de s'accommoder aux changements du théâtre profane. Après 1548 le drame religieux qui, au moyen âge, atteignit des proportions quelquefois colossales, modifie sa forme pour se restreindre aux exigences du théâtre de la Renaissance, et devient alors un puissant appui des protestants. Les guerres de religion apaisées et le drame libre établi sur le théâtre profane, le drame religieux reparait sous la forme de drame libre. Vers 1618 il disparaît pour ne plus reparaitre qu'après *Le Cid* dont le succès a rendu certaine la victoire du classicisme.

En lisant les manuels de l'histoire de la littérature française qui consacrent une douzaine de pages à Corneille et qui traitent de ses contemporains en autant de lignes, on est tenté de croire qu'après la première représentation du *Cid* on n'écrit ni ne représente plus aucune pièce où les unités ne soient pas strictement respectées. Rien de plus faux ; l'étude du théâtre religieux des années 1636 à 1650 le prouve. Il arrive souvent que les grands génies ne reflètent que très imparfaitement l'atmosphère de leur époque. ils s'élèvent au-dessus des courants contemporains. Aussi ce n'est qu'en étudiant la foule des auteurs de troisième ou de quatrième ordre qui les entoure qu'on ar-

rive à démêler la véritable histoire de l'époque. C'est là mon excuse d'avoir entrepris ce travail qui a été d'ailleurs beaucoup plus fructueux qu'il n'apparaît au premier abord. Je ne prétends pas que les drames étudiés — ceux de Corneille, de Rotrou et de du Ryer mis à part — aient une grande valeur littéraire, tant s'en faut, mais du moins cette étude, comme le suggère très spirituellement mon professeur, M. Gaiffe, à propos d'une autre thèse, aura dispensé les autres de lire ces drames. Ceux-ci sont intéressants surtout en ce qu'ils renferment dans une forme modifiée toute l'histoire du genre : les mystères en raccourci, la tragédie de la Renaissance, le drame libre se trouvent côte à côte avec des pièces parfaitement classiques.

Les dates sont toujours plus ou moins arbitraires, mais il ne me semble pas nécessaire de justifier celle que j'ai choisie comme point de départ pour cette étude. Tous les historiens littéraires reconnaissent que cette année est de toute première importance dans l'histoire de la littérature française. Après 1650 l'impulsion qui faisait sortir de l'obscurité le théâtre religieux est épuisée et les rares drames de ce genre qui s'échelonnent à partir de cette date retombent dans les défauts du théâtre libre. Je me suis rendu parfaitement compte pendant le cours de mon travail des difficultés de documentation. Il est presque impossible d'écrire l'histoire de l'époque que j'ai choisie avec l'exactitude que demande la science moderne. Les documents contemporains sont presque nuls ; les pièces elles-mêmes restent et quelques indications sur la vie des auteurs les plus connus ; mais sur la date et le lieu des représentations et sur les acteurs qui les ont jouées, l'histoire garde un silence presque absolu.

Des exemplaires de la plupart des pièces étudiées ici se trouvent à la Bibliothèque Nationale de Paris ; *Le Fils exilé* de Mouffe, la *Judith* de Bouvot et le *Hermenigilde* de Gaspard Olivier existent à la Bibliothèque de l'Arsenal et la pièce de Vallin au British Museum à Londres. J'ai poursuivi mon travail sans savoir que les nouveaux volumes de M. Lancaster qui viennent de paraître étaient en préparation. Aussi n'ai-je pas pu me servir des recherches faites par ce savant américain.

A côté des drames religieux traités dans cette étude existait

le théâtre latin des collèges où l'on jouait souvent des pièces à sujet religieux ; mais il ne nous en est parvenu qu'un petit nombre. On ne peut les reconstituer que d'après des programmes imprimés et des passages relevés dans les mémoires et les correspondances contemporains. Pendant les années 1636 à 1650 on trouve cité le nom de plusieurs pièces de ce genre sur lesquelles je n'ai pu recueillir aucun renseignement. Les Pères Caussin, Cellot et Pétau publièrent leurs œuvres dramatiques avant 1636 et les autres grands dramaturges du théâtre scolaire, les Pères Lejay, Porée et Jouvancy, pour ne citer que les plus célèbres, écrivirent pendant la seconde moitié du siècle. Ainsi j'ai laissé tout ce théâtre de côté, ne pouvant y apporter rien de nouveau, et je me suis bornée à étudier le théâtre religieux qui se jouait sur les scènes publiques.

Je désire remercier tous ceux qui m'ont aidée dans mes recherches à la Bibliothèque Nationale, à l'Arsenal et dans les autres bibliothèques de Paris aussi bien qu'au British Museum ; et je tiens également à exprimer ma profonde gratitude à Mademoiselle Jeanne Archenoul. Mais surtout je me sens tout particulièrement reconnaissante envers mon professeur M. Félix Gaiffe qui m'a guidée dans le choix de mon sujet et qui n'a pas cessé pendant toute la durée de mon travail de me témoigner un intérêt sympathique. Je garderai toujours un souvenir précieux du privilège d'avoir pu travailler pendant quelque temps sous sa direction.

M. E. P.

CHAPITRE PREMIER

« Le drame religieux », a écrit Faguet, « n'a jamais été délaissé en France jusqu'au dix-huitième siècle. La Renaissance n'a fait que le jeter un peu dans l'ombre ; mais il a subsisté en se transformant jusque vers le milieu du grand siècle, et alors les plus grands poètes du temps, Rotrou, Corneille, Racine, Molière lui-même le révèlent et le replacent en pleine lumière » (1). Même après ces grands maîtres de la scène qui ont amené le genre à sa plus parfaite expression, la tragédie religieuse ne disparaît pas entièrement, elle continue à reparaître de temps en temps jusqu'à nos jours.

L'histoire du théâtre religieux, dès son origine a été le sujet de nombreuses recherches savantes auxquelles nous avons fait des emprunts considérables pour ce chapitre (2). Pour la présente étude il nous suffit de résumer brièvement l'histoire de ce genre avant 1636.

Le théâtre français est né de la liturgie ecclésiastique et il s'est développé dans l'église même. Le culte catholique est essentiellement dramatique, et de très bonne heure, un peu avant l'an mille, on trouve la trace de la naissance du drame liturgique dans le trope et dans la coutume de chanter la Passion à trois voix, l'une pour les paroles du Christ, l'autre pour celles des autres personnages et la troisième pour le récit. De ce germe est sorti tout le théâtre du moyen âge. D'abord tout était en latin et en prose, et le drame se limitait aux paroles exactes des quatre Evangiles ; mais, peu à peu, la versification intervint, et la langue latine, que le peuple ne comprenait

(1) E. Faguet. *La tragédie française au XVI^e siècle*. Paris, 1883, in-8°, p. 69.

(2) Petit de Julleville. *Les mystères*. Paris, 1880, 2 vol. in-8°. — R. Lebègue. *La tragédie religieuse en France*. Paris, 1929, in-8°. — E. Faguet. *Op. cit.* — H. C. Lancaster. *A history of French literature in the XVIIth century, 1610-1634*. Paris, 1929, 2 vol. in-8°.

guère, fut chassée par la langue vulgaire. Dès qu'on commença à employer celle-ci le drame liturgique ne se borna plus au texte de la Bible ; un élément de profane, de bouffonnerie même, s'y glissa qui, en se développant, obligea le drame à sortir de l'église. Non pas que des représentations dramatiques ne se fissent plus dans l'église les jours de fête, ou que le clergé cessât de s'intéresser au théâtre qui se dressait sur le parvis ou sur les places de la ville. Il continuait d'y jouer le plus souvent les principaux rôles et d'assister aux représentations (1). Lors de la représentation de la Passion à Angers en 1486 « on célébra une grande messe au milieu du parterre ; le chapitre de la cathédrale avança ses offices, afin que les chanoines pussent assister au spectacle » (2). Ce ne fut qu'au commencement du seizième siècle que les évêques commencèrent à y éprouver quelque scrupule, mais la masse du clergé continua à favoriser les représentations de mystères jusqu'aux derniers jours de leur existence.

Le goût des spectacles qui est un des traits fondamentaux du caractère français favorisait ce développement de l'art dramatique. Des confréries se formaient pour représenter ces jeux scéniques qui s'appelaient d'abord miracles (3) et où l'élément profane l'emportait souvent sur l'élément religieux. Des scènes de la vie quotidienne dont le germe se trouvait déjà dans le drame liturgique sont reproduites sur la scène et on commence à puiser des thèmes dans les vies des saints. Cet élargissement dudomaine des miracles, c'est-à-dire l'introduction des sujets tirés des vies des saints, se fit de bonne heure ; dès le douzième siècle un *Miracle de sainte Catherine*, dont le texte est perdu, fut représenté à Dunstaple en Angleterre (4) par un certain maître de l'Université de Paris, nommé Geoffroi du Mans, qui avait ouvert là une école. Du même siècle date aussi une représentation d'*Adam*. Le treizième siècle nous a laissé le texte de quatre pièces : le *Miracle de Théo-*

(1) Petit de Julleville. *Op. cit.*, tome I, p. 367-368.

(2) Cité de O. Leroy. *Etudes sur les mystères, monuments historiques et littéraires*. Paris, 1837, in-8°, p. 266, note.

(3) On trouve le mot « mystère » pour la première fois en 1402 dans les lettres accordées par Charles VI aux Confrères de la Passion.

(4) F. Boyssse. *Le théâtre des Jésuites*. Paris, 1880, in-18, p. 2.

phile de Rutebeuf, histoire d'un prêtre qui, ayant vendu son âme au diable pour rentrer dans une charge d'où il avait été chassé, se repent et est sauvé par l'intervention de la Vierge ; deux ouvrages d'Adam de la Halle, une pastorale *Robin et Marion*, et *Le Jeu d'Adam ou de la Fenillee*, satire aristophanesque ; et le *Jeu de saint Nicolas* de Jean Bodel, drame dans lequel il s'agit de la conversion d'un roi d'Afrique du quatrième siècle. Leroy (1) considère cette pièce comme la pièce fondamentale de la tragédie nationale puisque Bodel la fit paraître au moment où le but de la nouvelle croisade qui se préparait était justement la conversion d'un roi d'Afrique. Il y voit le récit du désastre de Mansoura et de la mort du comte Robert d'Artois, frère de saint Louis. Quoi qu'il en soit, il est certain que cette tentative n'eut pas de suite connue, sinon pour donner, deux siècles plus tard, quand le miracle sortit de son cadre habituel qui est l'exposition de l'histoire religieuse de la vie des saints, le *Mystère du siège d'Orléans* et le *Mystère de la Destruction de Troie*.

Au quatorzième siècle le nombre de drames qui nous sont parvenus se multiplia, il nous en reste quarante-trois dont tous, sauf un (2), appartiennent aux miracles de Notre-Dame. Sans exception ils mettent en scène l'intervention merveilleuse de la vierge Marie dans un événement terrestre ; le rôle de celle-ci est de sauver la victime, qu'elle soit innocente ou coupable.

Le quinzième siècle marque l'apogée du théâtre religieux du moyen âge. Les miracles, supplantés dans la faveur populaire par les mystères, leur cédèrent la place. Ces mystères, vastes ouvrages qui mettent en scène toute l'histoire de l'Ancien et du Nouveau Testament et de la vie des saints, jouissaient d'un succès inouï et ininterrompu jusqu'en 1548 quand l'arrêt du Parlement mit fin officielle à leurs représentations. En 1402 Charles VI donna des lettres patentes à une confrérie parisienne dont le siège religieux était d'abord à l'église de la Trinité. Cette confrérie possédait le seul théâtre permanent qui existât en France avant le dix-septième siècle et elle continua

(1) O. Leroy. *Op. cit.*, p. 18.

(2) *L'Histoire de Grisélidis*, héroïne de la patience conjugale très célèbre au moyen âge.

d'exister et de défendre âprement ses privilèges jusqu'en 1676, date de sa dissolution par le roi. Nous relevons également des traces de beaucoup d'autres confréries qui s'étaient formées à Rouen, à Compiègne, à Amiens, à Béthune et dans toutes les provinces de France. A cette époque la représentation d'un mystère, qui durait dix, quinze ou vingt journées de suite, occupait l'attention et exigeait le travail de toute une ville ou même de toute une province. Tout le monde s'y intéressait, et les jours de représentation la population entière se trouvait sur la place publique. Le reste de la ville était désert, si bien qu'il fallait prendre des précautions contre les voleurs. Nous trouvons des traces innombrables de mystères joués à travers toute la France. Relevons seulement l'œuvre des frères Greban qui fut jouée à Bourges en 1536, quarante jours durant, et la représentation du *Mystère de la Passion* en vingt-cinq journées à Valenciennes. Après s'être transporté de l'église à la place publique, l'art dramatique se développa rapidement, la mise en scène se perfectionna, l'imagination de l'auteur se déploya de plus en plus jusqu'à ce que la partie profane l'emportât sur la partie sacrée et que le ridicule attaquât les personnages les plus vénérables et surtout le diable. C'est pour mettre fin à ce scandale que le Parlement de Paris intervint. L'arrêt du 17 novembre 1548, tout en confirmant le privilège des Confrères, « inhiibe et deffend aux dits Supplians de jouer le Mystère de la Passion de Notre Sauveur ne autres mysteres sacrez sous peine d'amende ; leur permettant néantmoins de pouvoir jouer autres Mystères profanes, honnêtes, et licites, sans offenser ou injurier aucunes personnes » (1).

Plusieurs raisons, dues à l'influence de la Réforme et de la Renaissance, concouraient à la condamnation des mystères. Les disciples de Luther et de Calvin employèrent le mystère aussi bien que les autres formes dramatiques à la propagande de leurs dogmes nouveaux ; les catholiques ripostèrent par le même moyen, mais la scène restait une arme plus puissante contre les catholiques que contre les protestants. Ceux-ci s'indignaient du mélange du sacré et du bouffon et ainsi catho-

(1) Frères Parfaict. *Histoire du théâtre François*. Paris, 1735-49, in-12, tome II, p. 3.

liques et protestants demandèrent la suppression du mystère. Les érudits, se tournant de plus en plus vers la culture grecque, commençaient à dédaigner ces spectacles naïfs ; les princes et la cour ne les fréquentaient plus, et les guerres incessantes qui épuisaient la richesse du pays ne laissaient ni le loisir ni les moyens de monter des spectacles aussi vastes et aussi coûteux. Ces attaques du dehors jointes à la mauvaise tenue des acteurs, à la licence croissante du texte, et à l'insuffisance de la culture esthétique, achevaient de discréditer le mystère. Cependant des mystères continuaient à être joués en province ; et même en 1666 une confrérie joua à Chaumont le mystère de *Saint Jean-Baptiste* où la diablerie jouait un rôle important, et les Confrères de la Passion montaient de temps en temps sur leur théâtre de l'Hôtel de Bourgogne des pièces religieuses quand la vigilance du Parlement se trouvait relâchée. Mais ces spectacles qui, avant l'arrêt, avaient quelquefois duré plus de vingt jours, ne paraissent pas avoir duré après 1550 plus de trois journées. A partir de cette date les beaux jours du théâtre du moyen âge sont finis.

La nouvelle école dramatique, mise en lumière par la représentation de la *Cléopâtre* de Jodelle aux collèges de Reims et de Boncourt en 1552, marque une rupture complète avec le théâtre traditionnel, et non pas une évolution d'un genre à un autre. L'inspiration de la tragédie du seizième siècle est toute païenne, et, selon Petit de Julleville (1), on aurait vu les héros de l'antiquité sur la scène française cent ans avant la Renaissance, étant donné l'esprit païen de la plupart des poètes dramatiques, si le goût du peuple pour les sujets religieux n'avait pas combattu avec succès ces tendances. Il est significatif que le premier succès remporté par la Pléiade n'eut lieu que quatre ans après l'interdiction des mystères à Paris. Il fallait qu'on portât un coup mortel à ceux-ci avant que la littérature dramatique pût se frayer un chemin nouveau ; et la nouvelle école, sauf pendant les années de sa désintégration, ne s'adressait qu'à un public assez restreint d'érudits et de gens de lettres. Le théâtre chrétien n'est pas pour rien dans cette nouvelle entreprise, le succès de Jodelle avait été préparé par des au-

(1) *Op. cit.*, tome I, p. 265.

teurs de tragédies latines dont toutes celles qui nous restent traitent un sujet chrétien. *La Passion* (1508) et *Le Jugement dernier* (1514) de Quintianus Stoa, le *Josephus* (1535) de Crocus, le *Christus Xylonicus* (vers 1537) de Barthélémy de Loches et les œuvres de Buchanan, s'ils conservent toujours l'empreinte des mystères, contiennent néanmoins le germe de la tragédie classique du seizième siècle. Le *Petrus* de Claude Rouillet est déjà une tragédie régulière, et on remarque dans son *Aman* et dans sa *Catharina* un ordre assez exact.

Après 1552 les pièces religieuses ne sont plus au premier plan mais on ne peut pas dire qu'elles soient délaissées. Le goût des mystères était trop enraciné dans les mœurs du peuple français pour ne pas laisser trace de son existence. On trouve une survivance de ce genre dans les œuvres des poètes protestants qui ne se laissaient pas entraîner dans le choix de leur sujet par le mouvement païen de la littérature, et dans celles des prêtres et des moines de province qui, par ignorance des courants nouveaux ou par ferveur religieuse, restaient toujours fidèles aux traditions du moyen âge. Faguet (1) nous signale les modifications qu'apportaient les auteurs de pièces religieuses à l'art dramatique : « Les poètes de la Pléiade », écrit-il, « viennent à la tragédie classique en partant de l'imitation du théâtre antique. D'autres y sont venus en partant de l'ancien mystère, mais en l'allégeant, en l'émondant, de manière à le réduire aux lois de la poétique nouvelle, qu'ils connaissent et dont ils acceptent l'autorité. Tels sont de Bèze, de La Croix, Desmazes. Il me semble voir chez eux l'intention de créer un drame à la fois chrétien et classique, qui soit inspiré de l'esprit religieux des anciens mystères, et qui s'accommode aux formes de la tragédie telle qu'on commence à l'entendre. — Il en résulte que ces drames, écrits du reste par des hommes de talent, ont à la fois la rigoureuse unité des tragédies proprement classiques, et quelques qualités de mouvement qui sont bien rares chez les purs classiques de ce temps. Ajoutez-y une certaine naïveté qui, parfois, n'est pas sans charme. »

Les tragédies religieuses de cette époque se divisent en deux catégories : celles qui ont été écrites par des protestants pour

(1) *Op. cit.*, p. 93.

faire une satire du catholicisme, pour encourager leurs coreligionnaires menacés de tous côtés par la persécution qui sévissait alors et pour répandre leur nouvelle foi ; et celles qui, comme les œuvres de Montchrétien et de Jean de la Taille, sont d'une inspiration plutôt chrétienne que protestante. L'idée d'utiliser le théâtre pour la satire et la propagande n'était pas nouvelle. Dès le règne de Philippe le Bel les mystères de *La Résurrection des Morts* et du *Jugement dernier* étaient agrémentés de la *Procession du Renard*, violente satire dirigée contre le pape Boniface VIII ; et Pierre Gringoire, en 1511, avait plaidé et condamné la cause de la papauté dans *Le Jeu du Prince des Sots* et *L'homme obstiné*. Cet usage du théâtre, nous l'avons déjà vu, contribua dans une large mesure à faire interdire les mystères. Les protestants, qui n'étaient qu'une minorité mais qui étaient poussés par de vifs scrupules religieux, n'auraient jamais agi assez puissamment pour amener ce résultat si, pour une fois, ils n'avaient pas été secondés par les autorités catholiques. Et jusqu'à la fin du seizième siècle, quand le gouvernement de Henri IV interdit les pièces de polémique religieuse, les pièces bibliques restaient une puissante arme de propagande entre les mains de la Réforme. La Taille, Montchrétien et Garnier ne cherchaient à répandre les dogmes ni de l'une ni de l'autre religion, la ferveur du protestantisme manque dans leurs œuvres ; mais tous les autres auteurs de drames chrétiens, tels que Théodore de Bèze, Des Masures et Rivardeau faisaient de fréquentes allusions aux souffrances des protestants et écrivaient pour les encourager. Parmi leurs pièces on en trouve de toutes sortes. Joachim de Coignac et Antoine de la Croix écrivirent de véritables mystères qui n'ont rien de classique que leur durée ; les œuvres de De Bèze et de Des Masures sont moitié mystère, moitié tragédie, tandis que la seule pièce religieuse de Garnier, *Les Juives*, est du pur style classique de l'époque.

Tandis que l'école classique du seizième siècle dominait la littérature, les pièces de sujets religieux sont relativement peu nombreuses, et la raison d'être de la plupart d'entre elles n'est pas purement littéraire. Le choix de sujets chrétiens durant ces années-là est significatif ; de 1548, date de la suppression des mystères, jusque vers la fin du siècle il n'y a que trois

pièces qui sont inspirées par le Martyrologe et elles sont toutes en latin : le *Petrus* et la *Catherina* de Claude Rouillet vers 1556 et le *Costis* de Pierre Fauveau avant 1553. Tout le reste est tiré de la Bible. Ce fait s'explique par l'influence protestante qui raillait les saints innombrables du calendrier catholique et cherchait à les discréditer. Ce n'est qu'en 1615 avec la *Sainte Agnès* de Troterel que les saints du martyrologe commencent à l'emporter sur les deux Testaments et sur l'Apocryphe comme sujet d'œuvre dramatique.

Après Garnier on remarque un retour au théâtre du moyen âge ; les pièces d'inspiration chrétienne se multiplient à mesure que le théâtre régulier tire à sa fin, et l'influence du désordre qui régnera sur la scène jusqu'en 1636 ne tarde pas à apparaître aussi bien dans le théâtre religieux que dans le théâtre profane, d'autant plus que les pièces religieuses, conservant toujours quelques traits de l'ancien mystère, ne s'étaient jamais strictement conformées aux règles des Anciens. La période qui s'étend entre 1580 et 1615 est marquée par une activité dramatique considérable parmi les auteurs du théâtre religieux ; entre ces deux dates nous pouvons dresser une liste d'une trentaine de pièces sacrées dont toutes, sauf trois, sont tirées de la Bible ou de l'Apocryphe. En outre on fit paraître encore deux traductions du *Jephthé* de Buchanan par Fiefmelin en 1601 et par Pierre Brinon en 1614 ; et entre 1598 et 1606 quatre réimpressions des deux pièces de Jean de la Taille. En 1599 et 1606 Raphaël du Petit-Val publia deux recueils de tragédies saintes. Mais c'est plutôt la quantité que la qualité des pièces religieuses qui marque cette période, car elle n'ajoute rien à la gloire du théâtre religieux. Quelques-unes sont de courts mystères, telles *L'Odieux et sanglant meurtre commis par le maudit Caïn à l'encontre de son frère Abel*, par Thomas Lecoq (1), et *Saint Jacques, Tragoedie, représentée publiquement à Limoges par les Confrères Pèlerins dudict Saint en l'année 1596. Le jour et Feste de saint Jacques 25 juillet*, par Bardon (2). Lecoq est de l'école même de Jean Michel, tous ses personnages prêchent, et on cherche en vain quelque profondeur dans l'étude des caractères. Dans

(1) Paris, N. Bonfons, 1580, in-8. Réimprimée en 1879 par les soins de la Société des Bibliophiles normands.

(2) Limoges, Hugues Barbou, in-8.

sa pièce et dans celle de Bardon ni l'unité de temps ni l'unité de lieu ne sont respectées. Abel qui, au commencement de la pièce, vient de se marier, parle avant la fin de bâtir une ville avec l'aide de ses fils ; et dans l'autre pièce on suit le ministère de saint Jacques en Espagne et en Terre sainte. Dans les deux drames le diable joue un rôle important, les acteurs comprennent un ange et, chez Lecoq, des personnages allégoriques tels que *Remors de Conscience*, le *Sang d'Abel* et *Péché*, tandis que Bardon met en scène deux démons et un magicien. Dans le genre du mystère il y avait aussi une dizaine d'années plus tard *L'Histoire et Tragédie du Mauvais Riche* par un anonyme (1) dont l'histoire exigeait la représentation sur la scène du Paradis et de l'Enfer, et dans laquelle les diables n'avaient pas à restreindre leurs ébats ; et la pièce de Ville-Toustain : *Naissance ou Création du Monde* (2), où apparaissaient Dieu, Lucifer et le diable. Mais la plupart des dramaturges, au moins jusqu'en 1600 et y compris Montchrétien, s'efforçaient de suivre le chemin tracé par les maîtres de la scène du seizième siècle. Chantelouve, Adrien d'Amboise, Matthieu et Montchrétien modelaient leurs œuvres, du moins quant à la forme, sur celles de Garnier. Avec une monotonie désespérante se succèdent « d'abord un monologue, puis deux personnages qui s'entretiennent en premier lieu par un échange de longs discours, ensuite par couples relativement peu étendus, de longueur égale chacun à chacun, puis par un va-et-vient de distiques, enfin à coups de vers détachés se répondant l'un de l'autre » (3). Chaque acte finit par un chœur, un ton uniformément élevé et grave règne partout dans ces œuvres du théâtre sérieux, le style familier y est banni, et, à plus forte raison, aucun soupçon de comique voulu ou non ne s'y glisse ; même les soldats de l'armée d'Holopherne (4) ont un souci de

(1) *L'Histoire et Tragédie du Mauvais Riche*, extraite de la Sainte Ecriture, et représentée par dix-huit personnages. Rouen, Abraham Cousturier, 1613, in-12.

(2) *Tragédie de la Naissance ou Création du Monde*, où se voient de belles descriptions des animaux, oiseaux, poissons, fleurs, et autres choses rares, qui virent le jour à la naissance de l'Univers. Rouen, s. d. (entre 1610 et 1618), in-8. (Cat. de la Bib. du Duc de la Vallière, n° 3410.)

(3) E. Faguet. *Op. cit.*, p. 315.

(4) *Holopherne. Tragédie sacrée extraite de l'histoire de Judith*, par Adrien d'Amboise. Paris, A. L'Angelier, 1580, in-8°.

tourner leurs phrases avec élégance et de montrer leur connaissance de la mythologie grecque. Les principaux personnages sont très amateurs de l'art oratoire, tout le monde moralise et se livre à de longues discussions ou à d'interminables récapitulations de l'histoire biblique. La *Vashti* de Pierre Matthieu (1) n'est qu'une suite de discours sur divers sujets, et Judith, dans la pièce de d'Amboise, se rappelle à chaque instant les bienfaits que Jehovah a prodigués à son peuple élu dès son origine. On parle trop et on agit trop peu. Toute action est bannie de la scène et l'abus qu'on fait du récit annonce la décadence de la tragédie du seizième siècle. Dans l'école de Garnier il n'y a aucun dramaturge assez fort pour renouveler le genre et l'empêcher de tomber dans la monotonie et dans la stérilité où il tend inévitablement quand il passe entre les mains de simples imitateurs. La tragédie du seizième siècle repose surtout sur le lyrisme et sur l'élégance du style : l'action ne commence que vers le troisième acte et les disciples de Garnier, qui avaient bien étudié la technique mais à qui le génie manquait, étaient fort embarrassés de faire les cinq actes nécessaires à toute pièce régulière : ou ils remplissent la première partie de leurs drames avec des scènes à peine liées à l'action principale ou ils ont recours à des récits et à des explications trop longuement développés et même parfois invraisemblables. La pièce d'*Esaü le Chasseur* (2) pêche des deux côtés ; le premier acte est rempli par le récit de la vie d'Abraham que le maître d'hôtel fait à Rebecca, le second par une discussion entre Esaü et le veneur sur l'influence des astres sur la naissance de celui-ci, le troisième par deux descriptions de la chasse au cerf qui vient d'avoir lieu ; ce n'est qu'à la fin du quatrième acte qu'Esaü demande à manger et le drame commence. Dans l'*Holopherne* de d'Amboise, Judith ne met son projet à exécution qu'au troisième acte : les deux premiers étant remplis par des propos de vengeance d'Holopherne et par les gémissements désespérés d'Ozias et des deux prêtres.

(1) Lyon, B. Rigaud, 1589, in-12.

(2) *Esaü ou le Chasseur, en forme de tragoedie, nouvellement représenté au Collège des Bons Enfants de Rouen, le 2 d'aoust 1598, par Jean Behourt. Rouen, R. du Petit-Val, 1599, in-12.*

Dès les premières années du dix-septième siècle une tendance plus libre se manifeste ; l'influence de Garnier s'est éteinte, et le règne du théâtre irrégulier commence à poindre. Les indices ne manquent pas ; dès avant la fin du seizième siècle quelques œuvres du genre religieux s'écartent de plus en plus de la forme et de la conception de la tragédie qui avait remplacé les mystères. Les drames sacrés de ces années-là sont d'un genre qui devient de plus en plus mélangé. Le comique, si évocateur des anciens mystères, s'y glisse de nouveau, un comique d'abord inconscient, dû à l'abaissement du style, plus tard à des interludes qui visent à amuser. On se montre moins soucieux de la coupure en actes et en scènes, la clarté d'exposition du sujet est perdue, l'élégance, le lyrisme, l'art oratoire disparaissent en même temps que le culte qu'on vouait à l'antiquité. *La Machabée* de Jean de Virey, sieur de Gravier (1), nous fournira la première un exemple éclatant de ces transformations. Les frères Parfaict la qualifient de mystère, et nous verrons que l'élément du théâtre chrétien d'avant 1548 n'y manque pas ; mais cette pièce représente surtout et dans sa forme la plus frappante et la plus bizarre la transition entre l'école du seizième siècle et le genre d'œuvre dramatique plus libre qui, sous le nom de tragi-comédie, s'emparera de la scène française pour n'en être définitivement chassé que par le *Cid*. Il y a là un mélange des plus curieux de l'antiquité grecque, de l'histoire romaine et de judaïsme. Le roi Antioche se propose un triomphe romain où il mènera Solomone et ses sept fils en captifs derrière son charriot. L'accommodement de la tragédie grecque et de la tradition des anciens mystères est conçu d'une façon originale dans le rôle de la Furie qui n'est autre chose que le diable chrétien habillé en païen. Elle tient lieu de chœur, apparaissant à la fin de chaque acte. Elle incite Antioche au massacre, se réjouit des supplices des Macchabées, mais elle doit se confesser vaincue lorsque ceux-ci meurent fièrement résolus à tout souffrir plutôt qu'à nier leur foi. L'auteur se sert d'elle pour souligner par contraste la miséricorde de Jehovah. Après que Solomone et ses sept fils ont récapitulé

(1) *La Machabée, tragédie du martyre des sept frères et de Salomone, leur mère.* Rouen, R. du Petit-Val, 1599, in-12. D'après M. Lanson (*R. H. L.*, 1903), cette pièce fut représentée en 1596.

toute l'histoire biblique pour se fortifier, la Furie énumère les crimes qu'elle a fait commettre, citant Médée, Phalaris, Phèdre puis, se dépouillant de son caractère grec pour revêtir celui du diable chrétien, elle jure la perte des Juifs :

Ou qu'à mon retour je sois mise au tourment.

citation qui rappelle immédiatement les mystères dont une des scènes les plus goûtées de l'assistance était précisément celle où les démons, de retour à l'enfer, recevaient la punition de leur échec sur la terre. Puisque les martyrs et les personnages bibliques ne renonçaient que rarement à leur foi, même au milieu des tourments les plus affreux, cette scène était sûre de trouver une place honorable. La représentation des horreurs, que le goût plus raffiné des lettrés avait refoulée dans les coulisses et que les classiques du seizième siècle ne donnaient au public que par le moyen de récits élégants, reparait sur la scène ; les sept fils l'un après l'autre, puis leur mère Solomone sont torturés sur la scène. Virey a dû faire appel à toute son imagination pour peindre leur supplice qui remplit exactement la moitié du texte. Cette scène risque fort de tourner au grotesque, les bourreaux se fatiguent, se mettent en bras de chemise, se plaignent de la dureté de leur tâche, le roi les aide mais s'écrie bientôt :

Que maudit soit le jour que je fus curieux
De faire appréhender ces obstinez Hebreux.

Plus curieuse encore est la façon dont le roi exprime le malaise qui le ronge, malaise qui provient de l'activité nuisible de la Furie :

Dedans un feu ardent, je suis plus froid que glace,
Je mange plus que trois et si n'ay que les os.

Là, l'auteur ne vise pas au comique, mais dans la pièce de Nicolas de Montreux, *Joseph le Chaste*, publiée trois ans plus tard (1), il y a des scènes de pure farce faites avec l'intention

(1) Rouen, R. du Petit-Val, 1601, in-12.

d'égayer l'assistance ; le valet du geôlier est bouffon et les trois domestiques de Potiphar sont de véritables personnages de comédie. Cette pièce est intéressante également en ce qu'elle renferme un essai, encore assez faible mais toujours évident, de représenter sur la scène les émotions d'une âme prise entre deux désirs : Alinde, femme de Potiphar, amoureuse passionnée de Joseph, se rend compte de l'énormité du crime qu'elle commettra ; ce n'est qu'après quelque hésitation qu'elle avoue son amour à sa nourrice et implore celle-ci de l'aider. Mais dès qu'Alinde est confrontée avec Joseph le ton s'abaisse et la promesse qu'elle lui arrache touche de près à la comédie :

ALINDE. — Me promets-tu Joseph ne m'éconduire ?

JOSEPH. — Je le promets, quoy que vous puissiez dire.

ALINDE. — Et accomplir ce que je veux de toy ?

JOSEPH. — Oui sans doute, eten donne ma foy.

Il ne faut pas croire que les tendances nouvelles que nous venons de remarquer, la place accordée au comique, l'abaissement du ton, le goût des horreurs allaient toujours se développant d'une façon suivie et régulière. Dans la littérature on ne trouve que rarement une ligne de démarcation bien nettement tracée, la période de transition étant toujours confuse et embrouillée. Deux ans après *La Machabée* de Virey parut *L'Esau ou le Chasseur* par Behourt, pièce régulière, l'absence des chœurs mise à part, et l'année suivante le *Saint Clouaud* de Heudon (1) également conçu dans le style du seizième siècle et dans lequel le ton familier se réduit à quelques plaisanteries macabres de

(1) *Diverses Tragédies de plusieurs auteurs de ce temps*. Recueillies par R. du Petit-Val, Rouen, 1599, in-12.

Le titre de cette pièce nous oblige à la ranger au nombre des drames religieux, quoique le sujet soit en grande partie profane. Childebart, roi de Paris, fils de Clovis, veut se débarrasser de ses trois petits neveux qui sont gardés par leur grand-mère Clotilde, veuve de Clovis. Clotaire, roi d'Orléans, frère de Childebart, s'oppose à ces desseins, mais quand celui-ci montre le danger que ces enfants constituent surtout à cause de l'ambition de leur grand-mère, il cède pourvu que Childebart ne les fasse pas mourir avant d'avoir demandé à Clotilde si elle ne préférerait pas les enfermer dans un cloître. Clotilde refuse, les deux aînés sont tués, le troisième, Clouaud, est sauvé par le Comte d'Artois, et, après avoir regagné le château de Clotilde, il demande la permission à sa grand-mère de devenir ermite, car il a toujours désiré vivre en solitaire.

Clotaire (1). Ce ne fut que deux ans plus tard encore qu'apparurent les deux pièces de Montchrétien, le meilleur élève de l'école de Garnier. Après lui le théâtre chrétien est soutenu par des dramaturges pour la plupart inconnus. Antoine de la Puiade donne un *Joseph* (2), Nancel trois pièces sur *Dina Josué*, *Débora* (3). Dans la première qui traite la même histoire que *Sichem le Ravisseur* (4), on trouve au cinquième acte une indication scénique assez curieuse : c'est la suivante. « Pause ; la ville se saccage. » On doit supposer qu'on assistait au sac de la ville puisqu'on ne donne aucune autre indication de la vengeance des frères de Dina. Les trois pièces ont un chœur et les acteurs de *Josué* comprennent également un messager et un ange. Ce dernier personnage apparaît aussi dans l'*Amon et Thamar* de Nicolas Chrétien (5). Il est à remarquer qu'à mesure que les mystères se font plus rares et que le théâtre profane devient de plus en plus fantaisiste et bizarre, le merveilleux chrétien prend sa place comme élément accepté dans des pièces qui n'ont rien d'autre de surnaturel. Ce merveilleux se borne à la présence d'un ange qui soulage les supplices des martyrs ou à celle d'un chœur d'anges qui accompagnent celui-ci au paradis. Ce phénomène ne se voit qu'au début du dix-septième siècle ; il semblerait que les mystères, délaissés difficilement par le peuple, lèguent en mourant un reste de leur domaine à la tragédie contemporaine ; et ce reste se perpétuera même dans la période classique.

Examinons pour un moment, à titre de curiosité littéraire, la *Ceciliade* de Soret qui parut en 1606 et qui fut jouée la même année à l'Hôtel de Bourgogne (6). Le titre en est imposant : *La Céciliade ou Martyre sanglant de Sainte Cécile Vierge, Patronne des Musiciens, où sont entre-mêlez plusieurs beaux exemples moraux, graves sentences, naïves allégories, discours politiques*

(1) Clotaire, persuadé finalement par son frère que la mort de leurs trois neveux est nécessaire, ajoute cyniquement :

Il les faudra mettre en religion
Et puis quand nous ferons après leur sceptre nostre
Ce n'est que leur bailler couronne pour un autre.

(2) Paris, R. Fouet, 1604, in-12.

(3) Paris, G. Morel, 1607, in-8°.

(4) Par François Perrin, Autunois. Rouen, R. du Petit-Val, 1606, in-12.

(5) Rouen, Théodore Reinsart, 1608, in-12.

(6) Paris, P. Rezé, 1606, in-8.

et comparaisons familières convenables tant aux personnages qu'au sujet, avec les chœurs des actes mis en musique, par Abraham Blondet, Chanoine et maistre de la musique de l'Eglise de Paris. En effet, la musique des chœurs et d'autres cantiques, tels que celui que chante sainte Cécile dans la chaudière d'eau bouillante, se trouve à la fin du volume ; et l'attention du lecteur est attirée aux passages moraux du texte par des résumés qui figurent en marge, tels que : « La vie de l'homme comparée à l'argent qu'il faut rendre » ; « Les tyrans comparés aux plumes de l'Aigle » ; « La vie des sujets est à la mercy des tyrans ». Un reste de la lutte entre le protestantisme et le catholicisme s'accuse dans la formule d'approbation, les censeurs n'ayant « rien trouvé ny aperçu qui soit contre foy catholique, apostolique et romaine, ou contre les bonnes mœurs ». Le même formule, dix ans plus tôt, préfaça le *Saint Jacques* de Bardon. La pièce elle-même marque un compromis entre des pièces comme *La Machabée* de Virey, où toutes les horreurs se passent sur la scène, et celles de l'époque classique dans lesquelles on les rapporte en récit plus ou moins expurgé. Sainte Cécile chante dans les coulisses pendant qu'elle est dans une chaudière d'eau bouillante et le public est tenu au courant de ses autres supplices par les fréquentes entrées en scène du bourreau qui prend un véritable plaisir à remplir son office.

Après Soret on trouve le *Saül* de Billard (1), un *Nabuchodonosor* (2) qui est l'histoire des trois enfants dans la fournaise, un *Samson le Fort* (3) qui raconte presque toute la vie de celui-ci, puis une interprétation dramatique du livre d'Esther par Iapion Marfrière (4), ensuite les deux mystères déjà cités de Lecoq et de Bardon, et enfin, une pièce anonyme perdue : *La Chaste et Vertueuse Suzanne* (5). Toutes ces pièces n'ont qu'une très faible importance littéraire. Après Montchrétien et jusqu'en 1636 il n'y a qu'une seule pièce, la *Sainte*

(1) Paris, D. Langlois, 1610, in-8.

(2) Rouen, A. Cousturier, s. d., in-8°.

(3) Rouen, A. Cousturier, 1614, in-8°.

(4) Rouen, A. Cousturier, 1614, in-12. M. Lancaster pense que Iapion Marfrière représente l'anagramme de Pierre Mainfray.

(5) Rouen, A. Cousturier, 1614, in-8. (Cat. de la Bib. du Duc de la Vallière.)

Agnès de Troterel (1) qui ait quelque intérêt, et c'est plutôt parce qu'elle annonce déjà la tragédie classique que grâce à son mérite personnel. Avec la *Sainte Agnès* le martyrologe fournit pour la première fois un sujet de tragédie française moderne. Le *Saint Jacques* de Bardon était un mystère et le *Saint Clouaud* de Heudon ne peut guère se rattacher au théâtre chrétien (2), tandis que l'auteur de *La Ceciliade* alourdit à un tel point le récit par des sentiments moraux et des discussions politiques qu'on en perd le fil. Troterel, comme Soret, choisit un événement bien défini dans la vie de sainte Agnès, celui même qui est la cause de son martyre, son refus d'épouser le fils du préfet, et ce refus amène l'aveu qu'elle est chrétienne. Il dresse un plan et ne perd pas de vue le but de sa tragédie, il n'encombre pas son récit par des épisodes inutiles qui ne servent qu'à affaiblir l'intérêt. Quoiqu'il y ait des lenteurs et des scènes ennuyeuses, l'action est assez rapide et le dialogue est vivant et bien mené. L'auteur ne fait pas de chœur ; non pas, explique-t-il naïvement dans l'argument, qu'il « eût bien pu mais que c'eût été un travail inutile », étant donné qu'il a vu représenter plus de mille tragédies en divers lieux, sans jamais avoir entendu déclamer ces chœurs. Le martyre a lieu dans les coulisses et le « lieu infâme » est présenté avec plus de décence qu'il ne l'eût été par ses prédécesseurs, bien que Troterel ne soit pas arrivé, tant s'en faut, à la réserve observée par Corneille lorsqu'il manie de pareilles scènes.

La raideur habituelle des personnages subit une légère modification. Martian, fils du gouverneur, n'est pas toute brutalité, il hésite avant de se décider à prendre Agnès par force. il y est poussé par les conseils de son ami et cède seulement lorsque tout moyen honorable a échoué ; le gouverneur voudrait sauver Agnès mais il craint de perdre la faveur de l'empereur, c'est le prédécesseur de Félix. La pièce est un mélange frappant de piété et d'obscénité, et on y trouve un élément considérable de farce qui ne manque pas d'être grossière. Le gouverneur et son fils s'expriment toujours familièrement, ils n'ont

(1) Rouen, R. du Petit-Val, 1615, in-12.

(2) M. Langeconsigne un *Saint Sébastien* en 1596 dont nous n'avons pu trouver d'exemplaire.

rien de cette élégance de langage, de cette dignité d'allure qui caractérisent les personnages de la tragédie classique. La pièce de Troterel trahit sa date également par l'abus du merveilleux. Sans compter les miracles qui accompagnent la mort de la sainte, procédé dont la période classique ne s'est pas complètement débarrassée, il y a encore trois interventions d'ordre supernaturel. Agnès, condamnée à être transportée nue au lieu de son humiliation, est protégée contre les regards impudiques par sa chevelure qui s'allonge miraculeusement pour l'envelopper jusqu'aux chevilles ; arrivée au lieu infâme elle est sauvée de deux paillards qui voulaient abuser d'elle par des éclairs de flamme ; et enfin le fils du gouverneur qui a été frappé de mort dès son entrée dans sa présence est ramené à la vie par Agnès. Mais malgré ses défauts, la pièce de Troterel est la seule qui, dans ce genre et pour cette période, ait de la valeur. M. Lanson (1), tout en signalant son affinité avec les mystères et avec la tragédie de Garnier, lui assigne l'honneur d'annoncer, « par la convenance et la fermeté de certains morceaux », *Polyeucte*.

Après Troterel les pièces tirées du martyrologe sont beaucoup plus nombreuses que celles d'inspiration biblique. En 1618 Boissin de Gallardon fit paraître un *Saint Vincens* et une *Sainte Catherine* (2) qui ne présentent rien d'intéressant. Dans le premier, trois des cinq actes sont remplis par les tortures affreuses que Dacian, le préfet, fait subir à saint Vincens ; dès la fin du second acte on apprend qu' :

Il n'y a rien qui soit presque entier en sa peau.

mais les anges le secourent et ce n'est qu'au quatrième acte qu'on parvint à le faire succomber. Au cinquième acte les animaux sauvages n'ont pas voulu le dévorer, ainsi « la tourbe chrétienne » ensevelit le martyr. La *Sainte Catherine* de Boissin de Gallardon n'est guère plus réussie ; le drame suit le même cours que suivirent plus tard ceux de La Serre et de d'Aubignac, excepté que l'Empereur n'est pas amoureux de

(1) G. Lanson. *Esquisse d'une histoire de la tragédie française*. Paris, 1927, in-8°, p. 41.

(2) Lyon, S. Rigaud, 1618, in-12.

la sainte. Un ange assure celle-ci qu'elle convaincra les docteurs appelés par l'Empereur, et les soldats, en train de la torturer sur la scène, sont frappés miraculeusement de mort.

L'Impératrice se convertit et l'orphre aussi ; ce dernier est épouvanté par le tableau que Catherine lui trace des peines de l'enfer. Ce tableau est inspiré directement du sixième livre de Virgile, préfacé d'une reminiscence des mystères dans lesquels les diables guettaient toujours jalousement l'âme à sa sortie du corps ;

Et je te veux montrer, dit sainte Catherine, comment est la malheur
Au sortir de son corps ce diable est guettant [reuse,
Le gichet comme fait un bourreau qui attend
Un pauvre patient condamné par justice
A endurer la mort pour réparer son vice.

La pièce de Poytevin (1) sur le même sujet est plus originale et plus romanesque. Là, Maximin est amoureux de Catherine avant sa conversion et désire répudier sa femme Faustine pour épouser la future martyre. Faustine essaie de se venger en recourant à la sorcellerie et le récit se complique par la relation du meurtre de la mère de Catherine et de la victoire de l'Empereur sur les Perses. Le martyre n'est pas raconté, et différant de la pièce de Gallardon, celle de Poytevin présente des scènes de comédie ; l'Empereur, poussé à bout par le refus obstiné de la jeune fille de quitter sa religion, l'appelle « avorton de l'Enfer ». Il y a également un élément considérable de farce dans *La perfidie d'Aman* (2) de 1622. De cette date jusqu'à 1636 la tragédie religieuse en France disparaît presque complètement. On relève la trace de deux pièces perdues sur saint Maurice et saint Norbert, et une pièce de Troterel : *La Vie et Sainte Conversion de Guillaume, Duc d'Aquitaine* (3), que Lacroix qualifie de mystère et dans laquelle des rôles sont assignés aux anges et aux diables. Par contre plusieurs pièces du genre religieux apparaissent aux Pays-Bas : ce sont quatre

(1) Paris, Mathurin Hinault, 1619, pet. in-4°.

(2) *Tragédie nouvelle de la perfidie d'Aman, mignon et favoris du Roy Assuérus Sa conjuration contre les Juifs, où l'on voit nayvement représenté l'estat misérable de ceux qui se fient aux grandeurs. Le tout tiré et extrait de l'ancien testament du livre d'Esther.* Paris, Veuve Duccaroy, in-8°.

(3) Rouen, David du Petit-Val, in-4°, Soleinne 3079.

dramas sur les vies des saints par Denis Coppée (1622-1624), *Sainte Justine*, *Sainte Aldegonde*, *Saint Cyprien*, *Saint Lambert*, dont nous n'avons pu consulter que le dernier (1). Celui-ci n'a aucune unité, la disposition du récit est embrouillée, le ton est naïf mais sincère et le comique rigoureusement exclu. On y trouve un peu de tout : deux songes, une bataille sur la scène, des chœurs très courts et la mort sanglante de saint Lambert. Mais ce mélange fantastique semble insignifiant à côté du mystère sur la mort des Machabées de Frère Jean-Baptiste le Francq (2). Il suffit de citer quelques-uns des personnages — ils sont une trentaine — : deux prêtres de Jupiter, trois morts revenant du sépulcre, une furie, un Druyde, la Justice, la Renommée et finalement Charon qu'on voit refuser passage aux âmes des Egyptiens morts. La pièce est très morale, Antioche est puni de sa persécution ; nous voyons au cinquième acte cette indication scénique : « Ses douleurs intérieures commencent », et à la fin du drame il rend l'âme avec « cris et hurlements ».

Il ne nous reste que le *Saint Eustache* de Pierre Bello, publié en 1632 à Liège, dont nous parlerons plus loin, et un *Saint Sebastien martyr* de Ivodeus de Croock cité par Faber (3).

Où toutes ces pièces ont-elles été jouées ? Cette question se pose car l'histoire du théâtre doit se compléter par l'histoire des représentations. Il semblerait, d'après les renseignements malheureusement très disséminés qui nous sont parvenus, que le théâtre chrétien, gêné par l'interdiction de 1548 et supplanté dans la faveur des lettrés par le goût du théâtre païen, se réfugiât dans les collèges (4). Le seul théâtre permanent que possédait la France jusqu'en 1629 était celui de l'Hôtel de Bourgogne et, sauf quand la vigilance du Parlement était relâchée, il était impossible aux confrères de jouer des pièces religieuses. De 1500 à 1638 nous ne trouvons que quatre pièces de ce genre qui y aient été représentées : *L'Amour Divin*, par Gaulche (1601),

(1) Liège, L. Streel, 1624, in-8°.

(2) Anvers, H. Verdussen, 1625, in-12°. *Antioche, trageodie, traittant le martyre des sept enfans machabéens*.

(3) Gand, Ioos Dooms, 1635, in-4° (F. Faber. *Histoire du Théâtre Français en Belgique*, Bruxelles, 1878-80, gr. in-8°, tome IV, p. 337).

(4) G. Lanson, *Etudes sur les Origines de la Tragédie classique en France*. R. H. L. 1903.

La Ceciliade, de Soret (1606), *Sainte Agnès*, de Troterel (1615), et *La perfidie d'Aman*, par un anonyme (1622). Les œuvres de Buchanan furent jouées au collège de Guyenne entre 1539 et 1545, l'*Aman* de Rivaudeau à Poitiers en 1561, l'*Esther* de Pierre Matthieu à Verceil en 1583, *Les Gabeonites* de La Taille à Béthune en 1601, le *David Combattant* de Desmasures à Montbéliard en 1627, tous par les écoliers(1). Sorel se souvient d'avoir vu jouer par les garçons d'un village la *Tragédie du Mauvais Riche*, et aussi *L'Histoire de l'Enfant Prodigue* et celle de *Nabuchodonosor* par de semblables comédiens (2). On cite également une représentation de *La Machabée* de Gravier (1599 ?), de *Joseph le Chaste* de Montreux (1601), de *Jacob* d'Antoine de la Puiade (avant 1604) et des trois pièces de Nancel (après 1600), ces dernières dans l'amphithéâtre de Douai (1). De plus on jouait fréquemment chez les Jésuites à partir de 1575 et dans d'autres collèges de la France des pièces que nous ne connaissons que de titre ou par des programmes qui nous sont parvenus ; mais ces pièces n'ont pas grande importance pour l'histoire du développement du genre que nous étudions.

Telle est l'histoire à larges traits du théâtre religieux jusqu'à la période dont nous nous occupons spécialement dans cette étude. Il a suivi tous les développements du théâtre profane et en a subi l'influence. On le voit successivement sous la forme de tragédie classique du seizième siècle, de drame libre qui aboutit à la tragi-comédie et même de pastorale. M. Marsan en cite deux, une *Bergerie spirituelle* de Louis des Mazures publiée dans ses *Tragédies saintes* (1566) et *L'Amour desplumé ou la Victoire de l'Amour Divin, pastorelle chrétienne* de Jean Mouqué (1612) (3). On le verra se renouveler durant la période classique en tragédie classique pour donner trois des chefs-d'œuvre de la littérature dramatique française.

Mais avant de passer à l'étude du drame religieux, de 1636 à 1650, il serait utile de se rendre compte de tout ce que le théâtre en général doit au théâtre religieux. Celui-ci, quoique peu fertile en chefs-d'œuvre, a exercé une influence plus considé-

(1) G. Lanson. *Op. cit.*

(2) Sorel. *La Maison des Jeux*. Paris, 1643, in-8°, p.464-470.

(3) J. Marsan. *La Pastorale dramatique en France à la fin du XVI^e et au commencement du XVII^e siècle*. Paris, 1905, in-8°, p. 175, note.

nable qu'on ne le croirait à première vue ; il lui est arrivé d'ouvrir le chemin au théâtre profane et de donner la première esquisse d'un genre nouveau. Nous n'avons pas à revenir sur le fait que le plus ancien théâtre était, en France, un théâtre religieux et que celui-ci est le fondement même de l'art dramatique français. Passons au xvi^e siècle. L'éclatant succès de Jodelle fut préparé par les drames latins et chrétiens d'avant 1550 ; les premières tragédies imprimées en France furent celles de Quintianus Stoa et elles sont toutes deux d'inspiration chrétienne, une *Passion* (1514) et un *Jugement dernier* (1514). Des quatre pièces de Buchanan avec lesquelles apparaissent la forme et l'esprit de la tragédie grecque, les deux qui sont originales traitent un sujet sacré, et son *Jephthé* renferme aussi le premier songe de la tragédie française. Faguet revendique pour l'*Abraham Sacrifiant* de Théodore de Bèze l'honneur d'inaugurer la scène tragique française (1), mais M. Lanson le lui refuse (2), alléguant que la pièce fut jouée hors de France et qu'elle n'a pas la forme de tragédie. « Jean de la Taille », écrit Faguet à propos de *Saül le Furieux*, « nous a donné le premier la tragédie française avec tous ces caractères originaux bien marqués : unité et simplicité d'action, logique, élévation morale, mouvement, éloquence. Le premier, il s'inspire des anciens sans s'y asservir » (3) ; et M. Lanson cite parmi les meilleures œuvres du xvi^e siècle *Saül le Furieux*, la trilogie sur David de Desmases et *Les Juives* de Garnier.

Pendant les premières années du xvii^e siècle il n'y a guère d'œuvre ni du théâtre profane ni du théâtre religieux qui ait quelque valeur, mais en attendant l'expression la plus complète de la tragédie religieuse n'est-il pas évident que l'arrêt de 1548, loin d'avoir tué l'art dramatique chrétien, n'a fait que le détourner et l'orienter vers des voies nouvelles ?

(1) *Op. cit.*, p. 102.

(2) *Op. cit.*, p. 11.

(3) *Op. cit.*, p. 169.

CHAPITRE II

Dès 1636, ou plutôt dès 1639 car la seule pièce religieuse avant cette date est d'origine genevoise, le théâtre religieux se relève, et cette fois-ci il va donner le chef-d'œuvre de son genre. Entre la publication des *Juives* de Garnier et la représentation de *Polyeucte*, la tradition religieuse restait toujours intacte mais elle ne se montrait que dans des œuvres d'un mérite douteux ; et depuis *La Perfidie d'Aman*, pièce anonyme jouée à l'Hôtel de Bourgogne en 1622, on n'avait vu sur la scène française, à notre connaissance, aucune pièce religieuse. Les sujets profanes avaient envahi le théâtre à l'exclusion de tout autre genre. Parmi tous les thèmes qu'Hardy avait portés au théâtre il n'y en avait pas un seul qui fût d'inspiration religieuse ; et on sait que pendant les premières années du xvii^e siècle, c'est lui qui « a tiré la Tragédie du milieu des rues et des eschaffauts des carrefours »(1).

Mais une nouvelle ère va éclore pour le théâtre religieux. Les sujets sacrés vont prendre leur place à côté des sujets profanes. De 1636 à 1650, limites que nous avons fixées à cette étude, on trouve la mention de vingt pièces religieuses dont les deux tiers furent imprimés à Paris. Nous avons déjà signalé les difficultés chronologiques auxquelles se heurtent ceux qui voudraient écrire l'histoire littéraire de cette époque ; nous ne savons pas la date exacte de la première représentation d'aucune de ces pièces, même celle de *Polyeucte* reste douteuse : on ne peut l'établir que d'après des témoignages fort indirects et souvent suspects. Ainsi on ne doit pas être surpris que des renseignements exacts manquent sur des pièces d'un mérite secondaire, telles que celles qui constituent le théâtre religieux de cette période.

(1) Sarasin. *Discours de la Tragédie ou Remarques sur l'Amour tyrannique de M. de Scudéry*. Paris, 1639, in-4°.

La chronologie des privilèges ou des achevés d'imprimer n'indique pas l'ordre dans lequel les pièces ont paru sur la scène (1). Par exemple. *Polyeucte* fut joué avant la mort de Richelieu — M. Rigal constate que la première représentation eut lieu pendant l'hiver 1641-1642 (2) — mais le privilège porte la date du 30 janvier 1643. Le temps qui s'écoulait entre la première représentation d'une pièce et son impression dépendait dans une large mesure de son succès. Tant qu'elle restait manuscrite elle appartenait exclusivement à la troupe qui l'avait achetée à l'auteur, mais dès que la pièce était imprimée elle devenait la propriété de tout le monde. On comprend donc que c'était de l'intérêt des comédiens de reculer aussi longtemps que possible l'impression d'une pièce qui attirait la foule.

La première en date des pièces que nous étudions est certainement celle de Vallin (1637), mais elle fut publiée hors de France à Genève. En France, il semblerait que ce fût Baro ou du Ryer qui, le premier, eut l'idée de retourner aux sujets religieux. Celui-ci revendique l'honneur d'avoir été le premier à y songer, mais le drame de Baro fut écrit dix ans avant sa publication, c'est à-dire en 1638 ou 1639. D'après le privilège, le *Thomas Morus* de La Serre est antérieur à *Saül*, mais

(1) D'après les privilèges accordés, l'ordre des pièces est le suivant : /

Vallin. *Israël Affligé*, ? 1637.
 La Serre. *Thomas Morus*, le 26 octobre 1641.
 Du Ryer. *Saül*, le 8 avril 1642.
 Desfontaines. *Saint Eustache*, le 13 janvier 1643.
 Corneille. *Polyeucte*, le 30 janvier 1643.
 La Calprenède. *Hermenigilde*, le 6 février 1643.
 La Serre. *Sainte Catherine*, le 22 février 1643.
 Du Ryer. *Esther*, le 15 juillet 1643.
 Desfontaines. *Saint Alexis*, le 7 mai 1644.
 Saint-André. *Histoire Pastorale*, ? 1644.
 Desfontaines. *Saint Genest*, le 30 avril 1645.
 d'Ennetières. *Sainte Aldegonde*, ? 1645.
 Corneille. *Théodore*, le 17 avril 1646.
 Magnon. *Josaphat*, le 31 août 1646.
 Mouffe. *Le Fils exilé*, le 31 janvier 1647.
 Rotrou. *Saint Genest*, le 11 mars 1647.
 Baro. *Saint Eustache*, le 23 novembre 1648.
 Bouvot. *Judith*, ? 1649.
 d'Aubignac. ? *Sainte Catherine*, ? 1649.
 Chevillard. *La mort de Theandre*, ? 1649.
 Saint-Balmon. *Les Jumeaux, Martirs*, le 7 avril 1650.
 Cosnard. *Les Chastes Martirs*, ? 1650.
 Olivier. *Hermenigilde*, ? 1650.

(2) *Revue universitaire*, 1911, tome II, p. 29-36.

nous ne possédons aucun renseignement précis sur la date de sa représentation. Il faut se rabattre sur le témoignage de du Ryer.

Le même manque de documents authentiques nous arrête quand nous essayons de chercher des détails sur la représentation de ces pièces. Ont-elles été jouées ? Sur quel théâtre, à quelle date et avec quel succès ? Ce sont là des questions presque impossibles à résoudre. *Polyeucte* et *Théodore*, *Le Vritable saint Genest* de Rotrou, *Esther* de du Ryer, *Thomas Morus* de La Serre, *Josaphat* de Magnon et une *Sainte Catherine* — on ne sait de qui — figurent dans le *Mémoire* de Mahelot comme ayant été joués à l'Hôtel de Bourgogne (1). L'abbé d'Aubignac (2) parle de la représentation du *Saint Eustache* de Baro au même théâtre, mais là s'arrête la documentation contemporaine. Le compilateur (3) du *Répertoire général de toutes les pièces représentées sur les théâtres de Paris, 1600-1649*, nous donne la liste suivante pour l'Hôtel de Bourgogne, mais il n'indique pas ses sources :

- 1639. *Saül*, de du Ryer.
Saint Eustache, de Baro.
- 1640. *Polyeucte*.
- 1641. *Thomas Morus*.
- 1642. *Saint Eustache*, de Desfontaines.
- 1643. *Esther*.
Hermenigilde, de La Calprenède.
Sainte Catherine, de La Serre.
- 1644. *Saint Alexis*.
Sainte Catherine, de saint Germain (4).
- 1645. *Saint Genest*, de Desfontaines.
Théodore.
- 1646. *Saint Genest*, de Rotrou.
Josaphat, de Magnon.

Les dictionnaires de de Lérès, de Maupoint, de La Vallière et de Beauchamps indiquent volontiers la date d'une première

(1) *Le Mémoire de Mahelot, Laurent et d'autres décorateurs de L'Hôtel de Bourgogne et de la Comédie Française au XVII^e siècle*, publié par H. C. Lancaster. Paris, 1920, in-8°.

(2) *La Pratique du Théâtre*, nouvelle édition par P. Martino. Alger, 1927, in-8°, p. 325.

(3) Attribué à Henri Lecomte (M^{ss} Arsenal).

(4) L'auteur ajoute en note : « Ça doit être erreur, cette pièce n'a pu être représentée que dans un couvent. »

représentation, mais ces ouvrages datent d'un siècle plus tard et on ne peut pas leur prêter une confiance absolue. Il paraît vraisemblable que les trois pièces de Desfontaines aient été jouées puisque l'auteur était acteur. En effet, nous trouvons dans les registres de la ville de Nantes pour l'année 1649 (le 27 septembre) que le sieur Dupré, comédien, obtint la permission d'y jouer et qu'« en conséquence de la permission, luy donnera, pour la ville, la pièce qu'il plaira à Messieurs de choisir, pour l'hospital de ceste dicte ville, ainsi qu'il est accoutumé. De l'avis commun du bureau a été arrêté, prendre et choisir la pièce de *S. Ustache* pour l'hospital de ceste ville » (1). Il semble certain qu'il s'agit de la pièce de Desfontaines puisqu'en 1650 et en 1651 c'est lui qui demande la permission de jouer à Nantes. On cite également la représentation à Dijon, en 1668, de la même pièce par une compagnie dite « troupe du Dauphin », (2) et on peut supposer que pendant l'année 1644, quand Desfontaines faisait partie de l'Illustre Théâtre, il y fit jouer ses pièces. Une *Sainte Catherine*, publiée sous le nom de Saint-Germain, fut jouée à Lyon avec grand éclat et, d'après le récit de leur succès, on peut conclure que plusieurs autres pièces religieuses de cette époque ont été représentées. L'Abbé de la Porte parle du succès de la *Sainte Catherine* de La Serre et de l'accueil chaleureux que fit le public à son *Thomas Morus* (3). Il y avait une telle foule qui voulait entrer voir la représentation que quatre portiers y furent tués, et la pièce continua de se jouer pendant l'hiver 1646-1647, si les dates qu'assigne M. Lancaster au mémoire de Mahelot sont exactes, c'est-à-dire quatre ans après l'impression de la tragédie, ce qui était rare à l'époque dont nous parlons. On signale également la grande popularité de *Saül* et on n'a pas à revenir sur l'enthousiasme que souleva *Polyeucte*. On fit à cette pièce un accueil qui contraste d'une façon frappante avec celui que reçut *Théodore* qui n'eut que cinq représentations, si on en croit l'auteur du *Journal du Théâtre François*, mais qui réussit mieux en province qu'à Paris. Seule de toutes les pièces écrites par des Parisiens ou, au

(1) E. Destrangé. *Le Théâtre à Nantes*. Paris, 1893, in-16, p. 27.

(2) L. de Gouvenain. *Le Théâtre à Dijon*. Dijon, 1888, in-4, p. 58.

(3) *Anecdotes dramatiques*. Paris, 1775, 3 vol. in-8°, tome II, p. 221.

moins, par ceux qui fréquentaient Paris, celle d'*Hermenigilde* de La Calprenède n'est pas mentionnée, sauf dans le répertoire des pièces jouées entre 1600 et 1648. Pour les pièces écrites par des provinciaux on ne trouve, à notre connaissance, aucune mention authentique, sauf pour celle de Chevillard. Celle-ci, nous dit-on, maintint sa popularité jusqu'à la Révolution et fut souvent jouée en province (1). Pour les autres, personne n'en souffle mot. Paris était déjà le centre exclusif de la vie littéraire, et ce qui se passait hors de la capitale, étant considéré comme peu important, fut vite oublié. Chappuzeau (2) nous apprend qu'aucune pièce ne trouvait d'imprimeur avant d'être représentée, mais cette assertion est formellement contredite par La Pinelière (3). Il nous assure que ceux qui ne pouvaient pas faire accepter leurs pièces aux comédiens les faisaient imprimer aux libraires quand le travail manquait. Ainsi nous ne sommes guère plus avancés dans nos recherches.

Les pièces qui furent montées à l'Hôtel de Bourgogne ont dû être jouées dans le décor multiple des mystères qui y existait toujours, mais c'était probablement un décor simplifié, car à partir de la représentation du *Cid*, on commençait à mettre l'assistance sur la scène, faute de place dans la salle ; et avec cette innovation le décor simultané devait disparaître. Au Marais où *Polyeucte* fut joué pour la première fois, on n'avait pas cet héritage des Confrères de la Passion et il est probable que Mondory favorisait une mise en scène des plus simples qui lui éviterait de grosses dépenses. Quant aux comédiens ambulants qui jouaient dans les provinces, leur pauvreté et les difficultés de transport leur interdisaient un décor somptueux. La plupart du temps il leur manquait même les habits qui convenaient aux rôles qu'ils jouaient (4).

Quant aux auteurs des pièces qui formaient le théâtre religieux des années 1636-1650, on compte parmi eux les princi-

(1) L. Duval. *Curiosités bibliographiques relatives au drame chrétien*. Evreux, 1911, in-8°, p. 8.

(2) *Le Théâtre François*. Lyon, 1674, in-12, p. 122.

(3) *Le Parnasse ou la Critique des Poètes*. Paris, 1635, in-8, p. 57.

(4) « J'ay vu quelquefois passer à Paris de ces gens-là (des comédiens ambulants) qui n'avoient chacun qu'un habit pour toute sorte de personnages et nese desguisoient que par de fausses barbes, ou par quelque masque assez foible selon le personnage qu'ils représentoient. » Sorel, *op. cit.*, p. 454.

pales personnalités littéraires de la première moitié du dix-septième siècle. Tous, sauf Corneille et Rotrou, sont oubliés aujourd'hui, mais on sait quelle perfection est exigée d'une œuvre pour pouvoir échapper à l'oubli du temps. Si ces auteurs de pièces religieuses ont été oubliés, et vite oubliés, leur tort a été de venir présenter leurs œuvres au public au moment où brillait sur la scène une des plus grandes figures de tous les âges, et, entraînés par son exemple, d'essayer de l'imiter dans un genre où il était inimitable. La rapidité avec laquelle ils ont disparu pourrait s'expliquer autrement. La seconde moitié du dix-septième siècle n'approuva pas qu'on mit sur le théâtre des sujets religieux et ainsi on ne songea plus à porter sur les planches les œuvres d'une génération qui ne partageait pas leurs idées littéraires et religieuses.

Pour rendre justice à ceux qui soutenaient le théâtre religieux, il faut essayer de reconstituer l'époque à laquelle ils vivaient et de chercher l'opinion que portaient sur eux leurs contemporains. Rotrou et du Ryer étaient considérés comme les égaux de Corneille. La Pinelière (1), parlant des mauvais petits poètes qui voulaient être remarqués par « quelque poète de réputation », nomme parmi ceux-ci Corneille, du Ryer, Rotrou ; et on sait que du Ryer fut préféré même à Corneille pour entrer à l'Académie Française. De nos jours un critique éminent (2) souligne la force et la variété qui distinguèrent le talent et l'œuvre de Pierre du Ryer. Les pièces de théâtre de La Calprenède étaient alors très estimées quoique ses romans lui acquisissent plus de renommée encore. Corneille, nous dit-on (3), avait trouvé l'esquisse de la reine Arsinoé (*Nicomède*) dans le personnage de Goisinte (*Hermenigilde*). Grenaille consacra la plus grande partie de la préface de *L'Innocent malheureux* aux louanges de l'œuvre dramatique de La Calprenède. Là, il passe en revue toutes ses pièces écrites jusqu'en 1639. La tragédie chrétienne de M^{lle} Cosnard fut remarquée par Corneille et a été considérée comme assez intéressante pour mériter une réimpression

(1) *Op. cit.*, p. 61.

(2) G. Fagniez. *La Femme et la Société Française dans la première moitié du dix-septième siècle*, Paris, 1929, in-8°. p. 223.

(3) N.-M. Bernardin. *Les chefs du Chœur, Corneille, Racine, Molière, Boileau*. Paris, 1914, in 8, p. 18.

moderne (1), honneur qu'elle vient de partager avec le *Saül* de du Ryer (2).

La condition de ceux qui écrivaient des pièces religieuses pendant la période que nous traitons est des plus diverses. Outre ceux dont nous avons déjà parlé il y avait des gens qui appartenaient aux milieux les plus variés de la société. Il y avait Balthazar Baro, académicien et ex-secrétaire d'Honoré d'Urfé, qui finit le roman de son maître après la mort de celui-ci. Il y avait également Saint-Germain, le pamphlétaire ; l'acteur Desfontaines ; Magnon, l'extravagant qui songeait à écrire une Science universelle ; et La Serre qui écrivait exclusivement pour gagner sa vie et ne se faisait scrupule de l'avouer tout haut. En dehors de Paris on trouve M^{me} de Saint-Balmon, cette célèbre femme guerrière, M^{lle} Cosnard, qui faisait sans doute partie d'une coterie littéraire de sa ville natale, et le prêtre Chevillard ; sans parler de d'Ennetières, haut fonctionnaire de Tournay, ni d'Olivier, docteur en théologie. Le fait que tant de personnes, appartenant à des milieux si différents, s'occupaient ainsi du théâtre religieux semble prouver l'intérêt général qu'on portait à ce genre dramatique, d'autant plus que Desfontaines et La Serre, qui gagnaient ainsi leur vie, l'un comme acteur et l'autre en qualité d'écrivain, sont du nombre. S'ils avaient vu que de telles pièces ne réussissaient pas, il est très peu probable qu'ils fussent retournés au même genre de sujet.

Les pièces elles-mêmes se divisent nettement en deux groupes ; celles qui se conforment d'une façon plus ou moins heureuse aux règles de l'art dramatique du dix-septième siècle et celles qui ne s'y conforment pas. Ce dernier groupe offre la variété la plus intéressante, toute l'histoire du théâtre religieux jusqu'en 1636 y est contenue. On remarque que toutes les œuvres de ce groupe, — les deux premières pièces de Desfontaines et celle de Baro mises à part — furent écrites par des dramaturges provinciaux, et ce fait explique dans une certaine mesure leur allure vieillie ; mais l'influence classique s'y glisse quand même. Cette influence s'accuse dans le choix de sujets

(1) *La Tragédie des Chastes Martyrs*, précédée d'une introduction par L. de la Sicotière. Rouen, 1888, in-8° (Société des Bibliophiles normands).

(2) Edition critique par H. C. Lancaster. Baltimore, 1931, in-8° (John Hopkins, *Studies in Romance Literature and Languages*, vol. 17).

plus décents. on ne retrouve plus sur la scène l'histoire de la femme de Putiphar. ni l'histoire de Suzanne ou de Sicheu. Le comique, sauf dans une seule scène de la pièce de Bouvot, est rigoureusement exclu. Nous parlons, bien entendu, d'un comique voulu qui rappelle les interludes comiques des mystères. Dans les pièces que nous étudions il n'y a pas de mélange conscient de comédie et de tragédie, quoiqu'un léger élément de comédie que nous signalerons au cours de l'étude s'y trouve de temps en temps. Malgré la distinction de genres, déjà bien établie, quelques-uns de nos auteurs se trouvent bien embarrassés pour désigner leurs œuvres. Vallin et Mouffle appellent les leurs tragi-comédies tandis que d'Ennetières préfère le titre de comédie pour sa *Sainte Aldegonde*. D'après l'interprétation que donna le dix-septième siècle aux trois genres de la tragédie, de la tragi-comédie et de la comédie. les deux premiers mettaient en scène des personnages de haute naissance. Si l'action se terminait mal, la pièce était une tragédie, si elle finissait d'une façon heureuse, la pièce était une tragi-comédie. La comédie, au contraire, avait affaire à des personnages d'une condition plus humble et se terminait toujours joyeusement. Aussi les trois pièces de Vallin, de Mouffle et de d'Ennetières sont des tragédies. M. Lancaster (1) démontre que toute pièce qui a pour sujet un martyr peut se classer comme tragi-comédie parce qu'une telle mort est un événement propice pour la victime, mais nous ne croyons pas que le dix-septième siècle ait admis cette interprétation. L'hésitation qu'éprouvaient nos auteurs pour désigner leurs œuvres venait plutôt de leur ignorance des règles littéraires. Ils savaient bien qu'il ne fallait pas mélanger la tragédie et la comédie mais ils n'avaient pas encore complètement saisi la signification de ces trois termes. Cette hésitation n'apparaît pas parmi les auteurs parisiens, tous ont choisi l'appellation de la tragédie, sauf Baro qui se tire très habilement de la difficulté en désignant sa pièce sous le nom de « poème dramatique ».

A part la décence et la différenciation des genres, le groupe provincial n'emprunte rien à l'idéal classique. Les trois unités

(1) *The French Tragi-Comedy, its origin and development from 1552-1628*. Baltimore, 1907, in-8, Introd., p. xx.

ne sont nullement observées. Dans les drames qui traitent de la vie des saints on représente leur vie presque tout entière ; non content de changer de lieu à chaque acte, on change plusieurs fois au cours du même acte et cela avec une rapidité qui donnerait des étourdissements aux têtes les plus solides. La seule unité d'action est celle qui réside dans le principal personnage ; on n'a aucun souci de présenter tous ses personnages dès le premier acte ni de bien expliquer leurs entrées et leurs sorties. L'intérêt ne va pas toujours en croissant et l'action est interrompue à chaque instant pour que l'auteur puisse faire parade de sa connaissance de l'histoire biblique ou intercaler des sermons sur la puissance divine ou sur quelque autre sujet analogue. Desfontaines et Baro, plus au courant de la vie parisienne, remplacent ces sermons par des tirades contre la cour et par des récits des victoires remportées par les empereurs qui régnaient au moment du martyre de leur héros. Leurs drames se distinguent également par la langue qui est moins familière et par l'élément de galanterie qui est un des traits les plus saillants des œuvres dramatiques à la mode.

Les drames bibliques de ce groupe ont moins d'étendue mais pas davantage d'unité. Si les drames de Mouffle et de d'Ennetières appartiennent à la tradition directe mais épurée des mystères, deux des drames bibliques, ceux de Vallin et de Bouvot, s'inspirent directement de la tragédie du seizième siècle. Cette affinité s'accuse très nettement dans l'œuvre de Vallin ; les récits bibliques y cèdent la place à des discours moraux et philosophiques, et l'influence de l'antiquité est soulignée par l'apparition d'une furie grecque. La pièce de Bouvot est à mi-chemin entre la tragédie du seizième siècle et les drames libres qui caractérisaient l'activité littéraire des premières années du dix septième siècle. Aucune pièce de ce groupe ne mérite d'être distinguée des autres seule celle de Chevillard nous attire par sa fraîcheur et sa sincérité. Hommes de lettres aussi bien qu'hommes de qualité se ruent vers la capitale, désormais il ne faut plus chercher le génie littéraire ailleurs qu'à Paris. La prédominance de cette ville sur toutes les villes de France est déjà fermement établie.

Le triomphe des règles classiques n'est plus douteux. Les drames réguliers du théâtre religieux l'emportent de beaucoup

sur les drames irréguliers que nous venons de traiter. Parmi la vingtaine de drames qui composent le genre sacré des années 1636-1650, quatorze peuvent être considérés comme étant conçus suivant les règles. Alors que le théâtre irrégulier florissait toujours en province, le théâtre régulier est définitivement triomphant à Paris.

De même que les drames irréguliers furent écrits, à quelques exceptions près, par des écrivains de province, les pièces régulières ont pour auteurs des écrivains parisiens. Les trois exceptions à cette classification que constituent les œuvres de M^{lle} Cosnard, de M^{me} de Saint-Balmon et de Gaspard Olivier s'expliquent facilement. Le fait que M^{lle} Cosnard était assez liée avec Corneille pour qu'il lui adressât des vers liminaires semble prouver qu'elle entretenait des relations avec la société littéraire de son temps, quoiqu'elle n'habitât pas la capitale. M^{me} de Saint-Balmon était en rapport avec plusieurs personnages importants de la cour et pouvait ainsi se tenir au courant de ce qui se passait à Paris, d'autant plus qu'elle aimait beaucoup à lire pendant ses heures de loisir. D'ailleurs les tragédies des deux femmes furent imprimées à Paris. Quant à Gaspard Olivier dont l'œuvre est conforme aux unités d'action et de temps mais s'écarte de celle de lieu, il n'a fait que traduire la pièce de son prédécesseur le père Caussin. La traduction conserve toujours l'empreinte de son origine.

Les drames réguliers se ressemblent beaucoup entre eux. Sauf les deux pièces de du Ryer, les sujets sont empruntés à la vie des saints et l'action suit le même cours, embellie des mêmes artifices. On nous présente le saint ou la sainte appelé à abjurer le christianisme. Ils refusent. On essaie ensuite par tous les moyens d'éloquence de détourner le futur martyr ou, du moins, de lui faire celer sa foi. Toute tentative ayant échoué, le protagoniste est supplicié et mis à mort ; mais pas avant que l'exemple de son superbe courage et de sa constance inébranlable n'ait converti l'assistance. Ainsi la pièce finit presque toujours par une conversion générale de tous les acteurs. Sur cette action sommaire est plaquée tant bien que mal une intrigue amoureuse dont il n'y a nulle ou presque nulle indication dans la source. Les anciens mystères introduisirent, pour retenir l'attention de leur auditoire, des interludes comiques, le

théâtre religieux des années 1636-1650 fit appel à l'amour tel qu'on le concevait au dix-septième siècle ; et c'est justement l'emploi qu'on fait de cette intrigue qui distingue les bonnes pièces des mauvaises. La plupart des poètes l'ont mal liée à l'action principale ; en examinant de près leurs œuvres on voit qu'il pourrait y avoir une liaison étroite entre l'action principale qui est le martyre et l'action secondaire fournie par l'intrigue amoureuse, mais l'auteur n'a pas su mettre en lumière cette liaison. Les pièces de théâtre sont écrites en vue de la représentation, aussi tout doit s'y passer d'une façon claire et rapide ; le spectateur n'a pas le temps de chercher longuement à comprendre le rapport que pourraient avoir entre elles les différentes parties du drame. La faiblesse de tout le théâtre religieux de cette époque remonte à cette maladresse à forger un lien solide entre la partie sacrée et la partie amoureuse. Peut-être trahit-elle une hésitation à mêler dans la même œuvre le sacré et le profane. Quelques théoriciens se firent des scrupules d'un tel mélange. « Je sçay bien, » écrit Grenaille (1), « qu'il ne faut pas mesler temerairement la Religion avec la Comédie, » et il n'était pas le seul à penser ainsi. Mouffle s'excuse auprès de son archevêque de traiter des choses saintes, n'étant pas ecclésiastique ; et Mlle Cosnard se croit obligée d'expliquer pourquoi elle a dû mettre des personnages vicieux dans une histoire sainte :

Je dis donc qu'il a fallu par nécessité introduire en cet Ouvrage des personnes vicieuses ; et c'est là que ces Censeurs feront des jugemens à leur mode, ce qui ne me peut choquer ; m'assurant que les gens de bien n'en feront point à mon désavantage. Je te tiens de ce nombre, Lecteur, et il ne sera pas difficile de te persuader que je ne me suis arrêtée que le moins que j'ay pû dans l'entretien de ces Payens. Et s'il m'eust esté possible de faire des Martyrs sans des Impies, et voir triompher la Chasteté sans faire parler des infames Pompones seroit moins criminel, et son espouse plus retenuë : mais comme dans un tableau les couleurs les plus sombres donnent un plus grand éclat aux vives, j'espère que les vices de ces Siciliens ne serviront qu'à faire davantage admirer les vertus de nos Romains : et comme nous ne devons regarder que la fin de toutes choses, mon Ouvrage ne peut estre imprové, puisqu'il ne peut faire dans les cœurs que de saintes et de généreuses impressions.

Corneille n'accepta pas cette restriction et c'est lui qui a fait

(1) Préface de *L'Innocent malheureux*, Paris, 1639, in-4°.

la plus belle tragédie religieuse, mais les autres dramaturges ne se trouvaient pas assez forts pour lutter contre cette tendance à séparer rigoureusement le sacré du profane. Il est à remarquer que dans le *Saül* de du Ryer et le *Saint Genest* de Rotrou, les deux meilleures œuvres après *Polyeucte*, la question ne se pose pas. Dans ces deux tragédies l'amour ne joue qu'un rôle très restreint. Il y a encore une explication de ce manque de liaison entre les deux parties du drame. Les poètes qui tâchaient de recréer un théâtre religieux dans le moule classique n'avaient peut être pas encore fait un assez long apprentissage du métier. N'est-il pas possible qu'ils aient ignoré la profonde vérité formulée plus tard par l'auteur de *L'Entretien sur les Tragédies de ce temps* : « Représenter une passion », dit celui-ci, et ne la représenter qu'à demi, c'est une des plus grandes fautes de la tragédie (1). C'est là le tort de nos auteurs. Le relâchement du lien qui devait resserrer l'action principale et l'action secondaire, joint à l'hésitation des dramaturges de faire valoir dans toute son étendue l'intrigue amoureuse, explique la médiocrité des drames religieux. Ces règles étant assimilées, comme elles le furent par Corneille et moins parfaitement par La Calprenède, l'œuvre dramatique gagnait en force, en intérêt, en agrément.

Que ce soit par scrupule religieux ou par inexpérience littéraire que les dramaturges dont nous parlons n'aient pas réussi à lier étroitement les deux parties de leur sujet, il est certain que cette faiblesse réagit sur le principal personnage. Plus l'intrigue amoureuse se mêle au récit chrétien, plus le martyr a de vie. Malheureusement, dans le théâtre religieux de 1636-1650 ce rapprochement manque et les martyrs sont, à part quelques rares exceptions, des personnages raides, ternes, irréels. Ils poursuivent leur but avec une immuabilité qui n'a rien de théâtral, ou même de naturel et de compréhensible. Serait-ce rabattre le grand nom de martyr que de prêter à celui-ci quelques sentiments humains ? Nullement ; au contraire, c'est le rehausser que de donner à ces esprits élus l'imagination qui leur permettra de jeter un regard sur les souffrances de ceux qu'ils laissent sur terre. Plus la lutte a été acharnée, plus la

(1) Granet. *Recueil de dissertations*, Paris, 1739, 2 vol. in-12, tome I, p. 11.

victoire est grande et le sacrifice noble. Mais ces raisonnements ne semblent pas s'être présentés à l'esprit des poètes dramatiques. Ils se gardaient bien de permettre au protagoniste d'avoir d'autres pensées que celles du martyr ; aussi n'ayant aucun contact avec la réalité, les martyrs manquent de vie et de souplesse. L'assistance cherche en vain à établir quelque relation entre elle et les personnages de la scène, et, ne la trouvant pas, elle juge la pièce mauvaise et elle a raison. Une sympathie étroite entre l'assistance et l'acteur est nécessaire à la réussite de toute pièce.

Le troisième défaut qu'on pourrait reprocher également aux intrigues amoureuses vient directement de l'influence contemporaine. Nous parlons de la qualité de l'amour que les auteurs prêtent à leurs personnages. La première moitié du dix-septième siècle, nous fait remarquer Fagniez (1), comprenait l'amour « moins comme une passion que comme une distraction de bonne compagnie ou comme un stimulant à l'accomplissement du devoir qui reste — avec l'honneur, « la gloire », — la raison d'être de la vie ». Or, on n'a pas compris que cette sorte d'amour s'accordait mal avec les sentiments nobles et sincères d'un futur martyr. Les âmes qui auraient assez de force morale et d'élévation spirituelle pour affronter le supplice sans broncher ne connaîtraient jamais une passion frivole et superficielle telle que l'amour interprété selon la société du dix-septième siècle, et il est invraisemblable même que ce sentiment puisse fleurir dans l'atmosphère qui les entoure.

Cette conception de l'amour amène inévitablement la galanterie, cette science qui se pique de faire cadeau aux dames de jolies phrases qui chatouillent l'oreille mais qui ne veulent rien dire. Elle est un des attributs essentiels de « l'honnête homme », et comme tel ne tarde pas à trouver place dans la littérature contemporaine. Le théâtre religieux n'en est pas exempt car tous ses personnages sont essentiellement du dix-septième siècle. Le reproche qu'on jette à Corneille d'avoir fait de Polyeucte un « honnête homme » du dix-septième siècle — reproche d'ailleurs injuste — pourrait également s'appliquer à tous ses contemporains comme il s'applique aux auteurs des mystères. Quelle

(1) *Op. cit.*, p. 266.

que soit l'époque qu'on dépeint, les personnages sont des Français contemporains. Aussi est-on obligé de constater que l'atmosphère sociale du dix-septième siècle est, sans le savoir, opposée au théâtre religieux. A moins de s'élever au-dessus des influences de son siècle, on ne peut pas espérer faire une belle tragédie religieuse. La galanterie gâte tout, elle est directement opposée à l'atmosphère qu'on cherche à créer, elle apporte une note de léger et de superficiel là où tout doit être sérieux et sincère.

Aux défauts que nous venons de signaler et qui sont peut-être dus à l'influence contemporaine, s'en ajoute encore un autre qui tient plutôt à la difficulté du sujet ou à la gaucherie de l'auteur. Non seulement les martyrs eux-mêmes manquent de souplesse, mais de plus la conversion des autres personnages est souvent insuffisamment préparée. Corneille même n'a pas toujours pu surmonter ces deux difficultés. La conversion de Félix est inattendue et il avoue lui-même que sa Théodore manque de vie. Examinons la question de la préparation des conversions. Il n'y a rien à redire de celles qui se passent hors de la scène, pendant qu'on contemple les souffrances et le courage du saint. L'histoire du christianisme est fertile en exemples analogues qui ne sont pas tous tirés de l'histoire des premiers siècles de notre ère. Pendant la persécution des protestants qui sévissait en 1553 — moins de cent ans avant l'époque que nous traitons — on nous raconte que « du milieu des flammes, leur voix s'élevait pour prêcher au peuple la parole de vie, et si, par une précaution barbare, on leur arrachait la langue ou on les bâillonnait avant de les mener à la mort, leur admirable héroïsme gagnait à la Réforme plus de sectateurs que ne l'auraient fait les paroles les plus éloquentes » (1). Mais les dramaturges qui entreprennent d'amener une conversion par des discours réussissent rarement à garder la vraisemblance. Il faut que l'éloquence soit bien inspirée pour produire ce résultat et c'est un don qui est donné à très peu de gens. Il y a encore une troisième méthode imaginée par nos auteurs de théâtre religieux. Ils font dire à leurs personnages qu'ils ont déjà eu l'occasion d'étudier la religion chrétienne ou qu'ils ont été chrétiens en secret depuis longtemps et qu'ils n'attendaient

(1) Haag. *La France protestante*. Paris, 1846-1847, 10 vol. in-8°, vol. I, p. 10.

qu'une occasion favorable pour l'avouer, ou encore qu'ils ont déjà beaucoup réfléchi sur l'impuissance des dieux païens ; ainsi le terrain est préparé et on attend leur conversion d'un instant à l'autre. Malheureusement, dans la plupart des œuvres, ces indications sont intercalées à tort et à travers, coupant les conversations de la manière la plus invraisemblable. C'est un écueil contre lequel on fait le plus souvent naufrage.

Ce n'est pas seulement dans les défauts du théâtre religieux que s'accuse l'influence du dix-septième siècle. Les pièces qui le composent trahissent leur date à bien d'autres égards et surtout par l'importance qu'on prête à la femme. On lui rend hommage dès la première page en lui dédiant l'œuvre. A l'exception de Magnon, tous les auteurs parisiens de ce groupe qui se donnent la peine de dédier leurs pièces les dédient à des femmes. Ce ne sont que des auteurs provinciaux qui continuent à se concilier la faveur masculine. A Paris la femme triomphe. Dans plusieurs drames l'héroïne remplace le héros, à savoir *Théodore* et *Sainte Catherine*, et dans ceux où elle n'est pas au tout premier plan on lui donne un rôle qui n'est pas négligeable. Le personnage le mieux réussi dans la tragédie de La Calprenède, c'est Indegonde, femme du martyr ; Amalazie, dans la pièce de Magnon, tient une place importante, et le rôle de Pauline n'est guère moins développé que celui de Polyeucte lui-même. L'empreinte de leur siècle et de leur origine se traduit peut-être plus fortement chez les femmes que chez les hommes. On nous a déjà fait remarquer (1) que Corneille a fait de Théodore une femme de *L'Astrée* et de l'Hôtel de Bourgogne, une dialecticienne habile. Elle n'est pas insensible à l'amour mais elle estime que ce n'est pas là la chose principale et elle n'est pas la seule à juger ainsi. Arthenice (*Thomas Morus*) va beaucoup plus loin. Elle annonce déjà le type que Molière plus tard tournera en ridicule. Elle déclare hautement que « les promesses de mariage ne sont plus à la mode : les petites filles s'en moquent : les grandes s'en offencent et les plus sages aujourd'hui méprisent l'Amour, et fuient les Amans » (2). C'est un personnage grossièrement ébauché avec son insistance sur

(1) *Pierre Corneille*, par J. Lemaître dans Petit de Julleville, tome IV, chap. v, p. 302.

(2) Acte III, scène v.

la « Raison » à laquelle elle ramène tout et sa hardiesse vis-à-vis du roi ; il lui manque le charme et le tact qui doivent toujours distinguer la femme, mais c'est un type de « bas-bleu » qu'on rencontre inmanquablement dans toutes les époques où la femme a réussi à prendre d'assaut encore une citadelle masculine. A la première moitié du dix-septième siècle elle s'était fait une place dans la littérature, et quelques-unes, non contentes de jouir de leur victoire, voulaient la proclamer sur les toits. Telle est Arthenice.

On rencontre de temps en temps des échos des guerres de religion. Du Ryer, écrivant au lendemain de la prise de La Rochelle, défaite qui brisa définitivement le pouvoir temporel des protestants, se rend tristement compte des crimes qui peuvent être commis au nom de la religion :

Car enfin, quelle flâme et quels malheurs éclatent,
Quand deux religions dans un Etat combattent.
Quel sang épargne-t-on, ignoble ou glorieux,
Quand on croit le verser pour la gloire des Dieux (1).

Le caractère politique qu'avaient revêtu les dissensions religieuses s'accuse dans l'œuvre de La Calprenède. Celui-ci fait alléguer à Levigilde des raisons d'Etat pour sa sévérité contre son fils Hermenigilde. Il insiste pour que celui-ci rentre dans la religion traditionnelle parce que le fait qu'il avait embrassé le christianisme est « capable d'apporter du changement dans son Etat avec des désordres et des révoltes générales » (2). N'est-ce pas là une fidèle peinture de l'état de la France depuis l'introduction du protestantisme jusqu'à la prise de La Rochelle et même au delà ? L'idée de la tolérance est absente, il faut attendre encore bien des années avant que cet aspect de la question se présente aux esprits. Cette conception de la liberté de conscience est toute moderne, et même de nos jours le spectre de l'intolérance continue à hanter la terre. Néanmoins Gaspard Olivier, auteur de la seconde pièce sur Hermenigilde, semble avoir entrevu la possibilité de ramener les égarés au sein du catholicisme par d'autres moyens que la force. On

(1) *Saül*, acte IV, scène II.

(2) *Hermenigilde*, acte IV, scène I.

trouve dans son œuvre cette singulière citation : « Au reste il n'est point d'homme politique qui veuille par le fer et la force faire passer la religion dans les cœurs ; ceux qui en sont fascinés ont plus besoin de Docteur que de bourreau : elle ne s'introduit pas par la violence, il faut que les instructions nous disposent, et que les Dieux achevent le reste » (1). Olivier ne va pas jusqu'à admettre qu'on puisse avoir deux religions dans le même royaume, mais c'est déjà révolutionnaire qu'il croie à l'efficacité de la persuasion et de l'instruction. Il serait intéressant de connaître plus à fond la vie de cet homme aux idées si nouvelles. Comme docteur en théologie peut-être avait-il vu l'analogie qui existait entre les protestants et les premiers chrétiens et en avait-il tiré la conclusion que la force ne réussirait jamais contre des convictions religieuses. La citation que nous venons de donner n'admet pas l'explication qu'il était protestant lui-même, et en tout cas la tolérance était une vertu également ignorée des protestants et des catholiques.

On peut s'étonner que les réminiscences des guerres de religion occupent si peu de place et soient si peu précises dans le théâtre religieux des années 1636 à 1650, mais dans cette réserve ne voit-on pas l'influence de Richelieu. On avait peur de le froisser en mettant dans ses œuvres des allusions à une lutte si récente. Il y a également des retranchements de texte qu'on pourrait attribuer à cette même influence. Ainsi La Serre retranche de la dernière moitié du Ve acte de son *Thomas Morus* la scène où la fille de celui-ci reprocha au roi Henri VIII d'avoir martyrisé son père uniquement pour pouvoir satisfaire à sa passion pour Arthénice ; peut-être le fait-il par mesure de prudence et par la crainte de tomber dans la disgrâce du grand ministre. Corneille même se plia à cette nécessité, pour la même raison il retrancha de *Polyeucte* des vers qui auraient pu sembler trop libertins. Dans la première édition on trouve dans la bouche de Sévère les mots suivants :

Peut-être qu'après tout ces croyances publiques
Ne sont qu'interventions de sages politiques
Pour contenter un peuple ou bien l'émouvoir
Et dessus sa faiblesse affermir son pouvoir (2).

(1) Acte IV, scène III.

(2) Acte IV, scène VI.

Dans les éditions suivantes ils ne figurent plus. Le même phénomène s'était déjà produit dans le *Cid*. Le comte, en refusant d'accéder aux demandes du roi, disait à don Arias :

Ces satisfactions n'apaisent pas une âme ;
Qui les reçoit, n'a rien, qui les fait, se diffame,
Et de tous les accords l'effet le plus commun
C'est de déshonorer deux hommes au lieu d'un (1).

mais, s'inclinant devant la politique de Richelieu, qui venait de supprimer les duels, Corneille retrancha ces vers malheureux.

Le pouvoir absolu auquel le ministre de Louis XIII avait amené la monarchie française se reflète dans les œuvres du théâtre religieux. Certainement les citations sur le pouvoir des rois sont un lieu commun comme le sont les tirades contre la cour et les regrets des grands se plaignant que leur rang élevé ne leur donne pas toute liberté d'agir à leur gré ; mais ces banalités peuvent fournir un aperçu assez exact des sentiments de l'époque. Tout montre jusqu'à quel point Richelieu avait réussi à faire accepter ses idées politiques. Rotrou, du Ryer, La Calprenède, Gaspard Olivier, tous tombent d'accord sur la justice de la théorie de la royauté de « droit divin ». « Le nom des rois est sacré », écrit Olivier, « comme leur personne ; on ne doit parler ni de l'un ni de l'autre qu'avec vénération (2). » Etant ainsi élu par Dieu le roi est au-dessus de toutes les lois :

Le rompre (le mariage de Michol et de David) est un effet qui passe
Un homme ne le peut ; mais un Roi le peut faire (3). [l'ordinaire,

et encore une fois écoutons le Duc de Sofoc : « On ne raisonne jamais avec son Souverain. Ne sçavez vous pas que celui qui fait les Loix est au-dessus d'elles (4) ? » Cette omnipotence qu'on attribue aux rois va plus loin. Tel est son ascendant sur ses sujets que, tout en exigeant d'eux la soumission la plus absolue, il ne se croit pas tenu de veiller à leurs intérêts. Marcelle se plaint que :

(1) Cité de Marty-Laveaux, *Œuvres de Corneille*, tome III, p. 17 et 18.

(2) *Hermenigilde*, acte V, scène II.

(3) Du Ryer. *Saül*, acte II, scène II.

(4) La Serre. *Thomas Morus*, acte I, scène I.

Les rois ont ce penser unique et rigoureux
Que, sans nous rien devoir, nous devons tout pour eux (1).

avis qu'on trouve également dans la bouche de Levigilde : « Je veux vous déclarer », dit-il à son fils Recarede, « qu'un Roy ne compose point avec ses sujets, et qu'aucune parolle ne peut engager un souverain à ses sujets (2). » Enfin le dix-septième siècle considérait le roi comme un personnage qui devrait « se faire craindre plutôt de se faire aimer ». Il prenait son idée de la royauté non pas du rôle que jouait Louis XIII mais de celui que jouait Richelieu, et cette conception trouvait une plus parfaite expression dans la personne de Louis XIV.

Ce n'est pas uniquement sur les points particuliers que le théâtre religieux se relie à son époque et en fait voir l'influence. Il a des rapports plus généraux avec son siècle et principalement dans le souci qu'on a de la bienséance et de la vraisemblance. Ce qui est outré ou brutal est de mauvais goût. Ainsi du Ryer ne permet pas que son Saül soit un fou comme l'était le personnage de La Taille. Cette interprétation aurait gêné l'assistance et nui au succès de sa pièce. Les supplices des martyrs sont rigoureusement bannis de la scène. La Mesnardière (3) les condamne comme étant très difficiles à représenter sans danger ou sans ridicule, et pas un seul des innombrables martyres dont sont remplies les tragédies religieuses de 1636 à 1650 ne se fait devant l'assistance. Dans tout le théâtre il n'y a pas un seul acte de violence physique qui se passe sur la scène, sauf celui où on tranche la tête à saint Clair, mais c'est l'œuvre d'un dramaturge de province qui suit trop fidèlement le récit original sans se rendre compte des exigences de la société contemporaine. Les mêmes raisons valent pour Bouvot qui présente Judith revenant en triomphe avec la tête d'Holopherne. Il ne nous reste que l'étrange idée de La Serre de faire voir à Thomas Morus les têtes de ceux de ses semblables qui étaient déjà morts, mais cet auteur — nous l'avons remarqué dans son esquisse du caractère d'Arthénice — ne connaît pas les raffinements de l'art dramatique. Nous

(1) Rotrou. *Saint Genest*, acte V, scène II.

(2) La Calprenède. *Hermenigilde*, acte II, scène I.

(3) *La Poétique*. Paris, 1639, in-4^e, p. 205.

sommes bien loin des pièces telles que *La Machabée* où tout se passe sur la scène, ou *La Ceciliade* dans laquelle le bourreau prend un véritable plaisir à tenir le spectateur au courant des souffrances de la sainte.

Ce raffinement de goût qui est la bienséance proscrivait également à Paris l'abus du merveilleux. On ne le tolère pas sur la scène et on glisse rapidement dessus, même dans les récits. Cette évolution du goût s'accuse très nettement quand on entreprend une comparaison entre le *Saint Genest* de Rotrou et la pièce espagnole dont il l'a tiré. Chez Lope de Vega le miracle s'accomplit sur la scène, des anges descendent et font voir à Ginès le livre où sont inscrits ses péchés ; dans la pièce de Rotrou la conversion se fait aussi sur la scène, mais c'est par l'effet invisible et mystérieux de la grâce divine. En province on ne trouve pas le même souci, l'influence des mystères reste toujours intacte. Dans les pièces de d'Ennetières, de Mouffle et même de Desfontaines les miracles s'entassent ; mais dans la plupart des drames écrits à Paris l'élément miraculeux est très raccourci.

La première moitié du dix-septième siècle fut très avide de nouveauté. Le théâtre classique étant dans son enfance, on discutait avec enthousiasme tout ce qui y avait rapport, et entre autres questions celle de l'emploi de la prose dans les œuvres théâtrales. La Serre, La Calprenède et Gaspard Olivier employèrent ce mode d'expression pour leurs pièces dramatiques, mais la tentative n'était pas destinée à réussir. Celle-ci n'était pas d'ailleurs nouvelle. Dès la publication de *La Lucelle* de Louis le Jars (1576) on rencontre de temps à autre une pièce en prose française : *Iokebed* de Pierre Heyns (1580), *Jacob* de la Puiade qui est moitié vers, moitié prose, et la pastorale de Troterel : *L'Amour triomphant*. A l'époque que nous traitons, du Ryer, Scudéry et l'abbé d'Aubignac essayaient également de rendre cette forme populaire. Ce dernier et Chapelain favorisaient spécialement la prose, et peut-être la mort de Richelieu, leur protecteur, qui affaiblissait leur influence, influa-t-elle sur cette question. D'Aubignac nous fait savoir qu'il méditait une *Apologie de la Prose contre les Vers*, qu'il avait l'intention de mettre en tête de sa *Zénobie*, mais qu'il était trop abattu par la mort de Richelieu pour mettre son projet à exécution. Per-

sonne ne trouve aucune raison valable pour bannir la prose de la scène ; La Mesnardière croit même que « la poésie théâtrale doit s'approcher autant que possible de la prose » (1) et explique par ce fait l'usage des iambes dans les œuvres dramatiques des Anciens. Corneille est du même avis : d'après lui il faudrait se servir sur la scène des vers « qui sont les moins vers et qui se mêlent au langage commun » (2). Mais en général on préfère, avec Scudéry et du Ryer, les vers parce que « l'on a éprouvé que les paroles enfermées dans cette étroite mesure, touchoient plus vivement l'esprit que les façons de parler vagues et largement étendues dans la liberté de la Prose » (3) ; et aussi parce que les vers « s'ils sont bien tournez, chatouillent plus l'oreille que la prose, et donnent plus de grâce et de force à la pensée » (4).

Il semble contradictoire que le dix-septième siècle, si soucieux de la vraisemblance, n'ait pas fait meilleur accueil à la prose. L'alexandrin, qu'on avait choisi comme moyen d'expression de la tragédie parce qu'il se rapprochait le plus de la prose, garde toujours quelque chose d'artificiel et d'emphatique qui gêne l'illusion. Faguet (5) va plus loin. Il trouve que c'est l'emploi exclusif des graves alexandrins qui a donné à la tragédie française « un air trop souvent guindé » puisque « la forme n'est pas sans influence sur le fond » ; et il explique l'impuissance de la prose à y prendre pied par le fait qu'il n'y avait pendant l'époque classique aucun dramaturge assez fort pour consacrer cette nouveauté. Quoi qu'il en soit, on ne trouve, avant Diderot, aucun effort sérieux pour repousser la convention de parler en vers. On croyait au dix-septième siècle, et longtemps après, que la prose n'était pas une forme assez achevée, assez polie pour être offerte à un public raffiné. Il revint à Beaumarchais de prouver le contraire ; lui, le premier, installa victorieusement la prose sur la scène française d'où elle n'a jamais été chassée depuis.

Nous verrons que le groupe d'œuvres qui constituent le théâ-

(1) *Op. cit.*, p. 398.

(2) Examen d'*Andromède*, Ed. Marty-Laveaux, t. V, p. 309.

(3) La Mesnardière. *Op. cit.*, p. 400.

(4) Chappuzeau. *Op. cit.*, p. 12.

(5) *La Tragédie Française au seizième siècle*. Paris, 1883, in-8°, p. 138.

tre religieux des années 1636 à 1650 a un caractère essentiellement particulier. Il se distingue nettement des autres floraisons du théâtre religieux qui s'échelonnèrent depuis la suppression des mystères en 1548. Il suit pas à pas le développement du théâtre profane et il a de plus en plus tendance à y être englouti.

A part la décence croissante, le bannissement de toute horreur, le retranchement des chœurs et le souci des règles, il y a une différence d'esprit qui est infiniment plus difficile à saisir et à définir. L'enthousiasme manque, la correction excessive qu'exigea l'art classique l'a banni. La ferveur d'une foi robuste et naïve qui faisait la gloire des mystères, la conviction vibrante des poètes protestants, dont la mission était de soutenir et d'encourager par leurs œuvres leurs coreligionnaires, ces deux sentiments sont épuisés et rien ne les remplace. La lutte entre les deux religions a revêtu un caractère politique, elle a perdu dans une large mesure son allure de croisade, et ce changement se reflète dans le théâtre religieux. L'instinct dramatique prend le pas sur l'instinct religieux, et le dramaturge choisit un sujet religieux de la même manière qu'il choisirait un sujet profane, sans se considérer comme un apôtre.

Le lyrisme, première qualité des œuvres sacrées, ne trouve aucune place dans le programme littéraire du dix-septième siècle : ainsi on nous présente un drame religieux où cette qualité, si marquée dans les œuvres du seizième siècle, ne tient que très peu de place. Elle se retrouve dans les stances que récitent en prison presque tous les martyrs, mais, à l'exception de celles que récite Polyeucte, elles sont conventionnelles, froides, peu inspirées. C'est là encore un argument pour affermir l'hypothèse que nous avons déjà formulée que l'esprit du dix-septième siècle ne se prête pas à l'établissement d'un théâtre religieux.

La différence entre le théâtre religieux du seizième siècle et celui du siècle suivant apparaît également dans le choix du sujet. Les drames du seizième siècle, grâce à l'influence des protestants qui n'admettaient pas l'authenticité de tous les saints du calendrier catholique, sont tirés de la Bible ; ceux du dix-septième siècle, au contraire, du martyrologe. Les protestants n'étaient plus assez forts pour imposer leur volonté au théâtre,

et le catholicisme, fortifié par les réformes catholiques du commencement du siècle, avait restauré le prestige des saints. Ces réformes avaient naturellement renforcé les susceptibilités religieuses, on se faisait plus de scrupules de mettre sur la scène l'histoire biblique, estimant que l'Écriture sainte n'avait pas été donnée pour servir de thème théâtral, d'autant plus que le théâtre religieux s'identifiait de plus en plus avec le théâtre profane.

Nous avons insisté sur le caractère contemporain du théâtre religieux des années 1636 à 1650. Il nous reste à signaler encore un petit rapprochement entre celui-ci et la mode du dix-septième siècle. C'est le format sous lequel les pièces sont présentées au public. M. Lancaster (1) nous fait remarquer que la *Silvaine* de Mairet fut la première pièce imprimée in-quarto et que ce format devint vite à la mode. Toutes les pièces du théâtre religieux de 1636 à 1650 qui furent imprimées à Paris empruntent ce grand format, du moins pour leurs premières éditions ; seules celles qui furent imprimées hors de Paris gardent le format in-octavo ou in-douze qu'avait rendu populaire l'imprimerie de Raphaël du Petit-Val. Aussi, même par leur forme extérieure, les drames religieux que nous allons étudier se rattachent à leur siècle.

(1) *A History of French Dramatic Literature in the XVII th century*, Paris, 1929, 2 vol. in-8°, tome II, p. 379.

CHAPITRE III

Le groupe de drames qui s'inspirent de la Bible et par lesquels nous commençons une étude détaillée de l'activité dramatique des années 1636 à 1650 ne contient que cinq pièces, mais si ces pièces d'inspiration biblique sont en nombre moindre elles ne manquent pas cependant d'importance et d'intérêt dans l'histoire du genre. Elles sont importantes en ce qu'elles comprennent deux des meilleurs drames du théâtre religieux de cette période, le *Saül* et l'*Esther* de Pierre du Ryer ; et elles sont intéressantes par leur diversité. Dans les pièces de ce groupe on peut tracer l'histoire du théâtre sacré depuis les mystères jusqu'en 1636. On y trouve un exemple de chacune des transformations qu'a subies le genre et que nous avons déjà étudiées rapidement au premier chapitre. L'œuvre de Chevillard est un récit dramatisé de la mort de Jésus, conçu dans le style naïf et simple des mystères ; l'*Israel Affligé* de Vallin et la *Judith* de Bouvot rappellent de près, par le mélange d'antiquité et de christianisme qu'on y trouve, les œuvres sacrées du seizième siècle ; et la petite pièce de Saint-André est un essai de pastorale biblique. Les deux pièces de du Ryer (1) sont conçues, tout compte fait, dans la forme classique du dix-septième siècle.

(1) Pierre du Ryer, fils d'Isaac du Ryer poète et dramaturge, naquit à Paris vers 1600. En 1621, il reçut de son père la charge de secrétaire du roi qu'il vendit douze ans plus tard pour entrer, l'année suivante, au service du duc de Vendôme où il resta jusqu'à ce que le duc, accusé d'avoir essayé d'empoisonner Richelieu, dût se réfugier en Angleterre. Du Ryer remplit ensuite la charge d'historiographe du roi qu'il garda jusqu'à sa mort en 1658. C'était un écrivain fécond ; outre un grand nombre de pièces de théâtre qui furent jouées avec beaucoup de succès, il fit une quantité de traductions qui étaient très recherchées des éditeurs de son temps. Il entra à l'Académie Française en 1646, étant préféré même à Corneille.

Voir : E. Fournier. *Le Théâtre François au XVI^e et XVII^e siècle*. Paris, 1871, in-8°, p. 320.

H. C. Lancaster. *Pierre du Ryer, dramatist*. Washington, 1913, in-8°, p. 26.

cle, quoique l'idée de la puissance absolue de Dieu semble remplacer dans *Saül* l'idée cornélienne de la puissance de la volonté humaine.

La première édition de cette pièce parut en 1642 (1), mais M. Lancaster pense qu'elle fut jouée pour la première fois en 1639 ou en 1640 puisque son auteur s'attribue l'honneur d'avoir remis sur la scène française l'histoire religieuse : « Je demande seulement », dit-il dans sa préface, « qu'on me sçache bon gré d'avoir au moins essayer de faire voir sur notre théâtre la majesté des Histoires Saintes. Comme j'ai eu cet avantage d'y faire paraître le premier des sujets de cette nature avec quelque sorte d'applaudissement ; si j'en ai mérité quelque chose je souhaite pour ma récompense que je serve en cela d'exemple, et que mes Maîtres, je veux dire ces grands Génies qui rendraient l'ancienne Grèce envieuse de la France, deviennent mes imitateurs dans un dessein si glorieux. » Après une déclaration aussi nette il nous semble évident que la première représentation de *Saül* précéda celle de *Polyeucte* ; mais, si l'expression « des sujets de cette nature » embrasse ceux qui tirent leur origine des vies des saints, elle ne s'accorde pas avec l'assertion de Baro qui, dans la préface de son *Saint Eustache* publié en 1649, s'exprime ainsi : « La mesme obéissance qui me le fit composer, me le fait mettre en lumière, après m'en estre défendu depuis dix ans. » Ainsi son drame a dû être écrit dès 1638 ou 1639. D'Aubignac semble donner raison à Baro. Il nous apprend que « depuis peu d'années Barreau mit sur le théâtre de l'Hostel de Bourgogne le *Martyre de saint Eustache* », mais il ne mentionne pas le *Saül* de du Ryer.

La tragédie de du Ryer se déroule entièrement dans l'âme de Saül, c'est une étude psychologique du principal personnage ; celui-ci est accablé par un pressentiment des malheurs qui vont l'affliger et qui est né de sa conviction intime que Dieu l'a abandonné. Le drame commence au moment où on rapporte à Saül que les Philistins sont de nouveau prêts à livrer bataille, que Jérusalem est en révolte et que David se trouve parmi ses ennemis. Poussé à bout par le silence continu du ciel, il quitte son

(1) *Saül*, tragédie de M. du Ryer. Paris, chez Antoine de Sommaville et Augustin Courbe, avec privilège du Roy, in-4°.

Le privilège est du 8 avril, l'achevé d'imprimer du 31 mai 1642.

apathie et envoie chercher une devineresse, oubliant dans son désespoir qu'il avait chassé de telles personnes de son royaume. Avec un excès d'énergie fébrile, il repousse la proposition de Jonathas et de son général qui conseillent le retour de David pour calmer Jérusalem ; sa jalousie ne permet pas qu'on rappelle David pour prévenir un danger prêt à éclater :

Non, non, que de poisons la discorde nourrie,
Fasse parmi ce peuple éclater la furie,
Qu'il sorte du devoir où le Ciel l'a soumis,
Nous avons surmonté de plus grands ennemis.
Qu'il (Jérusalem) se rend à David, où son désir s'envole,
Qu'au lieu de son Monarque il s'en fasse un idole,
Je ferai choir l'idole et ses adorateurs (1).

Le troisième acte contient la scène avec la pythonisse, une scène très dramatique, très impressionnante. Saül, attendant dans l'antre sombre, se rend nettement compte de la noirceur de son crime. La pythonisse épouvantée d'avoir découvert par ses incantations que c'est le roi qui demande ses services, évoque l'ombre de Samuel. A son apparition Saül se sent pâlir d'effroi ; et l'ombre, après lui avoir tracé le cours de ses iniquités passées, prédit pour lui un avenir affreux. Le quatrième acte n'avance pas beaucoup l'action, on y voit Saül luttant de toutes ses forces contre la mort qui menace ses enfants, mais vaincu par la noble générosité que montre Jonathas à son égard. Au cinquième acte la scène se transforme en champ de bataille où les troupes de Saül s'enfuient en désordre. Deux enfants de Saül sont déjà morts ; Jonathas entre agonisant, suivi de près par Saül et son écuyer. Saül, ayant vu son fils expirer à ses pieds, demande à son écuyer de lui donner la mort afin qu'il ne tombe pas vivant entre les mains de l'ennemi ; mais il reste encore un malheur pour ce roi infortuné, son écuyer n'ose le tuer, Saül doit se donner la mort. Ainsi meurt-il, le roi jadis élu de Dieu, périssant par suite de ses propres péchés.

Du Ryer suit fidèlement le récit biblique quant aux événements, sauf que, dans le livre de Samuel, Michol est déjà promise à Phalti par son père au moment où le drame commence ; mais il en a complètement faussé l'esprit en donnant à Saül

(1) Acte II, scène III.

le rôle principal et en le rendant le personnage le plus sympathique. David, le héros du récit biblique, n'apparaît même pas et les rares mentions de ses exploits sont noircies par les soupçons ignobles que la jalousie de Saül y jette. C'est par cette jalousie irraisonnée que se montre l'humeur instable de Saül. Même son amour paternel qui, chez lui, est plus développé et plus ardent que chez aucun des autres rois des drames sacrés de cette époque-ci, ne réussit pas à prendre le dessus sur sa passion jalouse. Le seul nom de David suffit pour faire éclater la colère de Saül. Sa haine fausse souvent son jugement jusqu'à lui faire croire, sans demander des preuves, tout ce qu'on dit contre David ; et il refuse de le rappeler même pour éviter un danger qui retombera sur sa propre tête. Certes, à côté du Saül de La Taille qui entre en scène dans un accès de rage, le Saül de du Ryer est un homme raisonnable. Sauf quand il s'agit de David, Saül est en pleine possession de toutes ses facultés ; il sait bien conduire les affaires de l'Etat et il reconnaît l'horreur de son crime en appelant à son aide les puissances de l'Enfer. A Jonathas il dit :

Tu blâmes mon dessein, moi-même je le blâme,
Il porte dans mon sein une juste terreur,
Il me couvre de honte, il me comble d'horreur.
Je reconnais mon mal, et ce qui m'en délivre.
Bref, je sçais mon devoir, mais je ne puis le suivre (1).

Mais nous ne pouvons pas nous ranger complètement à l'avis de M^{lle} Thiel (2) qui soutient que « l'élément maladif, anormal et dément de son moi est complètement éliminé par l'auteur du dix-septième siècle et que l'idée de la folie est même complètement absente de la tragédie de du Ryer ». C'est ce mot « complètement » qui lui donne tort. Un homme dominé par une passion aussi violente et aussi mal fondée que la jalousie de Saül vis-à-vis de David ne peut être complètement équilibré, et ce manque de stabilité s'accuse également dans le contraste qu'il y a entre l'apathie du premier acte et l'activité fébrile à laquelle elle fait place.

(1) Acte III, scène II.

(2) M. A. Thiel. *La figure de Saül et sa représentation dans la littérature dramatique française*. Amsterdam, 1926, in-8°, p. 57.

On (1) a déjà signalé les dissemblances et les analogies qui existent entre le *Saül* de du Ryer et ceux de ses prédécesseurs. Lorsqu'on passe en revue les drames dans lesquels apparaît ce roi de Judée, des mystères jusqu'à la tragédie du dix-septième siècle, le progrès de la forme dramatique s'accuse clairement. Dans les mystères on représenta toute la vie de Saül ; Desmases ne choisit que trois épisodes ; la pièce de La Taille se restreint encore plus mais, conforme à l'esthétique littéraire du seizième siècle, elle abonde en longs et froids récits. Tous ces dramaturges mettent en scène David, il restait à du Ryer de l'éliminer complètement et de concentrer tout l'intérêt sur le personnage de Saül. C'est autour de lui que tourne tout le drame, ôtez Saül et rien ne reste de la tragédie ; les autres personnages ne vivent que par leurs relations avec lui, ils ne sont que des esquisses légères. Du Ryer est trop absorbé dans la création de son principal personnage pour pouvoir donner une personnalité bien nette aux personnages secondaires. Jonathas est le fils respectueux tiraillé entre l'amour qu'il ressent pour son père et l'amitié étroite qui le lie à David, Michol est l'épouse fidèle dont l'amour écarte tout soupçon à l'égard de David, Abner le serviteur fidèle, Phalti le courtisan flatteur mais non pas mal intentionné.

La figure de Saül est une des plus émouvantes et des mieux dépeintes du théâtre religieux français de cette époque. Du Ryer se surpasse dans la création de ce rôle. L'analyse psychologique y est plus développée que dans les drames précédents sur le même sujet. Le Saül de la Taille n'analyse ses sentiments qu'à la veille de sa mort, celui de du Ryer ne cesse pas de le faire. Dès le début du drame on apprend la raison de son profond abattement :

Le mal qui dessus moi fait plus de violence,
C'est du Ciel irrité l'effroyable silence (2).

De cette noire pensée il ne peut pas se débarrasser, il la répète sans cesse, elle court comme un courant caché à travers toute la pièce. Ses malheurs s'accumulent, l'incursion des

(1) M. A. Thiel, *op. cit.*, p. 52.

(2) Acte II, scène 1.

Philistins, la révolte de Jérusalem, la conviction que consulter la pythonisse est un péché auquel il ne doit pas céder, le soupçon, devenu certitude grâce à son humeur jalouse, que David se trouve parmi ses ennemis, et finalement la mort de ses enfants et la crainte de tomber vivant entre les mains des Philistins ; tout le pousse à croire que Dieu ne soutient plus sa cause. Mais s'il se montre las et découragé au début de la tragédie, son humeur change bientôt, ou plutôt il force son découragement à se dissimuler dans le fond de son âme. Il devient autoritaire et refuse d'écouter Michol qui plaide la cause de son époux. Quand il apprend que Jérusalem demande David, sa volonté se redresse brusquement. Il laisse entendre son intention d'avoir recours à la sorcellerie, et toutes les remontrances de Phalti, d'Abner et de Jonathas ne peuvent rien sur lui. A celui-ci qui demande la raison de son déguisement, il répond fermement :

J'ai consulté le Ciel, il n'a point répondu,
Je vais voir si l'Enfer m'aura mieux entendu (1).

Mais, arrivé à l'autre de la pythonisse, au moment où il devient presque impossible de reculer, la témérité qui l'a soutenu jusqu'ici l'abandonne, et on voit de nouveau, pour ne plus le perdre de vue, l'accablement extrême de son âme, quoiqu'il se ranime pour essayer de sauver ses fils et pour mourir en roi.

« Le plan de *Saül*, » écrit M. Lancaster (2), « n'est pas cornélien, là les personnages sont libres et ce sont leurs luttes qui dénouent l'intrigue ; dans le sujet de du Ryer tout est déterminé avant le commencement. Saül est plutôt stoïque qu'hébraïque ou chrétien » ; et il lui applique les mots dans lesquels M. Lanson résume le caractère du Saül de Jean de la Taille : « l'homme sous la main de Dieu, la créature humaine faible et bornée, se sentant de plus en plus écrasée par une volonté supérieure dont elle souffre le poids, sans en comprendre les secrets desseins » (3). M^{lle} Thiel et M. Lancaster sou-

(1) Acte III, scène II.

(2) *Saül de du Ryer*. Edition critique. Baltimore, 1931, in-8°, introd.

(3) H. C. Lancaster. *Pierre du Ryer, dramatisé*. Washington, 1913, in-8°, p. 97.

lignent tous les deux le fait que Saül est entre les mains d'une puissance souveraine et que, quoi qu'il fasse, il ne peut pas s'en échapper ; mais malgré tout Saül est un personnage plus cornélien qu'on ne croit. Lui aussi était dans le temps un personnage libre, mais il choisit de désobéir à Dieu et il subit la conséquence de cette désobéissance. Peut-être lutta-t-il avant d'adopter la conduite qui lui fit mériter la colère divine, seulement la période de lutte est passée ; le drame ne commence qu'au moment où sa punition est imminente, on ne voit que le dénouement. Dans le sujet que prend du Ryer il est impossible de concilier la disposition et l'esprit de la tragédie classique. L'idée de la tragédie cornélienne est là, puisque Saül meurt victime de ses propres actions et non pas de la fatalité ou d'une puissance arbitraire ; mais ces actions ont été commises depuis longtemps et ne peuvent pas être représentées dans une pièce dont la durée ne doit pas dépasser les vingt-quatre heures. La seule différence entre la tragédie cornélienne et le plan de *Saül* est que dans la première le dénouement suit immédiatement, et ainsi cause et effet peuvent figurer dans la même pièce, et dans le second la cause est trop éloignée de l'effet pour que les deux puissent être décrits côte à côte. Que du Ryer considérât les désastres que subit Saül comme des conséquences naturelles de ses péchés passés, c'est amplement prouvé par l'acquiescement que celui-là donne au malheureux roi de Judée. Saül ne se révolte pas contre la prophétie qui lui annonce que son trône lui sera arraché, il ne lutte que pour sauver ses enfants.

L'esprit et le ton sont donc classiques ; tout est digne, grave et impressionnant. Du Ryer met l'étude psychologique au premier plan, il resserre l'action dont l'unité se concentre dans le personnage de Saül, tous les événements extérieurs servent à mettre en lumière l'état d'esprit de celui-ci. En rapprochant Jérusalem et le mont de Gilboé qu'il place en Judée, du Ryer conserve l'unité de temps, il n'y a que celle de lieu qui soit violée ; la scène se passe dans quatre lieux : la tente de Saül, un espace devant la tente, un rocher habité par la pythonisse et un bocage sur le champ de bataille.

A côté de tous ces traits classiques se trouvent deux scènes, et des plus réussies, qui semblent s'inspirer des anciens mys-

tères, celle dans laquelle la pythoïsse évoque l'ombre de Samuel et celle de la mort de Jonathas et de Saül. L'action se passe sur la scène et fait beaucoup d'effet. Fournier nous apprend (1) qu'« on s'émerveilla de la grande scène où la Pythoïsse d'Endor fait apparaître à Saül l'ombre de Samuel, et qui est en effet traitée avec une ampleur toute shakespearienne ». Il nous dit également que telle était la popularité de cette pièce qu'« on s'en allait citant partout :

Si le peuple ne craint, luy mesme il se fait craindre (2).

et :

Oui, David veut régner : le traître qui conspire
Croît qu'un crime est permis s'il promet un empire (3).

Esther (4), la seconde pièce religieuse de Pierre du Ryer, quoiqu'elle n'atteigne pas au niveau de son *Saül*, eut également l'honneur d'être jouée à l'Hôtel de Bourgogne, mais il ne semble pas qu'elle y ait soulevé beaucoup d'enthousiasme. L'abbé d'Aubignac raconte que cette tragédie, comme la *Théodore* de Corneille, jouissait d'un meilleur succès en province qu'à Paris : « Nous avons eu sur notre théâtre », écrit-il (5), « l'*Esther* de M. du Ryer, ornée de divers evenemens, fortifiée de grandes passions et composée avec beaucoup d'art ; mais le succès en fut beaucoup moins à Paris qu'à Rouen : et quand les Comédiens nous en dirent la nouvelle à leur retour, chacun s'en estonna sans en connoître la cause ; mais pour moy j'estime que la ville de Rouen, estant presque toute dans le trafic, est remplie d'un grand nombre de Juifs, les uns connus et les autres secrets, et qu'ainsi les Spectateurs prenoient plus de part dans les interests de cette Pièce toute Judaïque par la conformité de leurs mœurs et de leurs pensées. » La raison donnée par d'Aubignac n'est peut-être pas sans valeur mais il semble que la vraie raison ait été donnée par Baillet (6). Il dit que les

(1) *Op. cit.*, p. 320.

(2) Acte I, scène III.

(3) Acte I, scène IV.

(4) Paris, chez Antoine de Sommaville et Augustin Courbé, 1643, in-4°. Le privilège est du 15 juillet 1643, l'achevé d'imprimer, du 30 mars 1644.

(5) *La Pratique du Théâtre*, nouvelle édition par Pierre Martino. Alger, 1927, in-8°, p. 73.

(6) *Jugemens des Sçavans*, Paris, 1685-6, 9 vol. in-12, tome IV, p. 276.

Rouennais n'étaient pas si difficiles que les Parisiens, et il est incontestable qu'*Esther* est bien au-dessous de Saül à bien des égards.

La pièce est tirée du livre d'*Esther* et de la chronique de Josèphe. Assuérus, roi de Perse, est amoureux d'*Esther*, et afin de pouvoir l'épouser, a répudié sa femme *Vasthi*. Celle-ci implore l'aide d'*Aman*, conseiller d'*Assuérus*, qui est également amoureux d'*Esther* mais qui, s'étant rendu compte qu'il sert mieux ses propres intérêts en épousant ceux de la reine disgraciée, promet d'intercéder pour elle auprès du roi. *Assuérus* ne l'écoute même pas et offre son sceptre à *Esther* qui l'accepte humblement. *Vasthi* se précipite sur la scène pour demander la raison de sa chute et *Assuérus* se retire pour faire son choix entre elles, mais bientôt on apporte à *Esther* les insignes royaux. *Esther* apprend le projet d'exterminer les Juifs et le fait avouer à *Aman* qui, ne sachant pas qu'elle est juive, l'invite à affermir le roi dans cette résolution. Alors elle révèle à *Assuérus* les desseins de son conseiller, lui remettant comme preuve une lettre écrite par *Aman* aux Macédoniens. Elle révèle aussi sa nationalité et le roi, enchanté de s'être allié avec une princesse, lui pardonne sa déception. Quant à *Aman*, il est condamné à la mort qu'il méritait.

On trouve bien des imperfections dans cette pièce. L'auteur, ayant retranché de son drame les deux banquets qui remplissent une grande partie du récit biblique, n'avait pas de quoi remplir cinq actes sans recourir à des événements étrangers à l'action. Il s'ensuit donc un grave manque d'unité, fait que du *Ryer* n'ignorait pas. Prévoyant des critiques là-dessus, il essaya, dans sa préface, de les faire taire d'avance : « Au reste », y écrit-il, j'ay crû qu'il estoit besoin de dire que la Délivrance des Juifs est la fin et le but que se propose cet Ouvrage, afin de satisfaire ceux qui pourroient me demander où est l'unité d'action. » Mais en dehors de cette délivrance, comme le signale M. Lancaster (1), il y a l'histoire des efforts d'*Aman* pour posséder *Esther* et pour punir *Mardochée*, la rivalité de *Vasthi* et d'*Esther*, la récompense de *Mardochée* et les pièges dans lesquels la vanité d'*Aman* le

(1) *Pierre du Ryer dramatisé*. Washington, 1913, in-8°, p. 113.

fait tomber. Ces épisodes ne font que ralentir l'action sans rien ajouter à la valeur dramatique de la tragédie. Le personnage de Vasthi est superflu, on aurait pu pardonner à du Ryer de l'avoir introduite si, par sa présence, elle avait ranimé dans l'âme du roi un reste de sa tendresse passée, et si elle l'avait fait hésiter entre elle et Esther ; mais, quoiqu'il se retire pour prendre sa décision, rien n'indique qu'il ait eu conflit avec lui-même. De même du Ryer n'a rien tiré de la rencontre d'Esther et de Vasthi. C'est l'évolution psychologique qui fait défaut dans toute la pièce, et l'absence de cette qualité choque davantage dans une œuvre de l'auteur de *Saül*. Il semblerait que tant que du Ryer se borne à créer un seul personnage, ce personnage soit vrai, vivant et animé, mais que mener de front cinq personnages principaux fût un effort au-dessus de ses forces. On ne trouve dans *Esther* que des personnages stéréotypés qui restent insensibles malgré tout ce qui se passe autour d'eux. Esther est un peu trop uniformément parfaite, c'est une merveille de résignation et d'humilité qui n'éveille aucune émotion chez le spectateur, sauf quand elle répond à l'appel de Mardochée de combattre de tout son pouvoir pour sauver les Juifs. Alors elle s'anime et répond avec un courage superbe. Assuérus est le type du tyran, habile à cacher ses propres désirs sous le masque de raisons d'état, Aman le conseiller méchant travaillant pour son propre intérêt, et auquel on aurait pardonné sa méchanceté si son amour pour Esther avait été un véritable amour et non pas une passion égoïste ; il ne considère jamais le bonheur de celle qu'il désire gagner à tout prix.

Le ton de l'œuvre n'est pas aussi élevé que dans la tragédie de *Saül* ; il est faussé par moments par cette fâcheuse galanterie du dix-septième siècle que du Ryer a su bannir de son premier drame religieux. La Porte (1) lui reproche cette même faute. Après l'avoir loué de ce qu'il y avait de force, de profondeur et de sublime dans ses œuvres, il ajoute : « Il faut avouer néanmoins qu'il n'a pas pu s'empêcher de payer le tribut au mauvais goût de son siècle. Jusque dans les

(1) L'abbé Joseph de la Porte. *Anecdotes Dramatiques*. Paris, 1775, 3 vol. in-8°, tome III, p. 177.

plus beaux morceaux on trouve des jeux de mots pitoyables, des antithèses puérides et affectées. » Du Ryer montre une habileté extraordinaire à imaginer des équivoques qui orneraient une comédie mais qui sont en général déplacées dans une œuvre tragique. Cependant il en tire un heureux effet au dernier acte, quand Esther veut s'assurer qu'il y a véritablement un complot contre les Juifs. Pour cette raison elle semble prendre le parti d'Aman et ainsi lui arrache l'aveu de la conspiration qu'il a fomentée. Les deux réponses de celle-ci sont un présage funeste qui prépare l'assistance aux événements qui suivront.

« Je ferai mon devoir », dit-elle, et encore une fois :

« Vous m'avez fait un bien qui n'eut jamais d'égal ;
Mais je perdrai bientôt le jour ou la puissance,
Ou vous en recevrez la juste récompense ;
J'y vais songer, Aman (1). »

La crédulité d'Aman est plutôt un ressort de la comédie qu'un procédé digne d'une œuvre sérieuse. Qu'il se laisse prendre deux fois de suite dans le même piège, c'est un artifice capable de provoquer le rire, mais il nuit à la vraisemblance. Est-il possible qu'on puisse jouer ainsi un homme dont la supériorité intellectuelle lui a valu de tenir le rôle délicat de conseiller du roi ? Personne, sauf un bouffon de comédie, ne se serait ainsi laissé prendre.

Cependant on ne peut pas refuser toute beauté à cette pièce. Le début est habilement mené ; les récits qui doivent mettre le spectateur au courant des événements au moment où le drame commence ne sont pas de froids monologues. Le récit de Mardochée qui explique la position d'Esther sert en même temps à calmer les craintes de celle-ci qui redoute de voir ses origines découvertes. La scène entre Aman et Vasthi (2), quoiqu'elle n'avance pas l'action, est un petit chef-d'œuvre, au point de vue de l'exposition, de l'esprit tortueux d'Aman. Celui-ci, arrêté dans le mouvement de fuite que la vue de Vasthi lui avait inspiré et sachant que l'esprit de celle-ci est assez pénétrant pour bien interpréter ce mouvement, essaie de se

(1) Acte V, scène II.

(2) Acte II, scène II.

la concilier mais sans se compromettre auprès du roi. Puis il s'aperçoit que, si elle réussit à rentrer dans la faveur d'Assuérus, il aura plus de chance de gagner Esther ; alors il incite Vasthi à demander audience au roi. Mais il ne s'attendait pas à ce qu'elle lui demandât de la devancer, et, pris dans ses propres pièges par plus habile que lui, il ne lui reste qu'à céder. Le double sens de tout ce que dit Aman au sujet d'Esther ajoute à l'ingéniosité de la scène :

VASTHI.

Pourrais-tu sans murmurer obéir à sa voix ?
Toi qui fus en estat de lui donner des loix.

AMAN.

Non, non, Madame, non, il faudra que j'expire,
Si le bonheur d'Esther la conduit à l'Empire.
Ah ! s'il luy faut un throsne, il me faut un tombeau (1).

En outre l'appel de Mardochée à Esther par lequel il la somme de faire son devoir envers sa race a une grandeur et une élévation dignes des meilleurs dramaturges français. L'habileté de du Ryer s'accuse nettement quand on le compare avec ses prédécesseurs qui ont traité le même sujet. Il évite les longs récits ennuyeux dont se sont servis Roillet, Rivaudeau, Pierre Matthieu et Montchrestien ; dans sa tragédie toute action se passe sur la scène. Il évite également dans une large mesure les lieux communs sur le devoir des rois et la responsabilité des grands, aussi bien que de longs exposés de l'histoire juive qui coupaient, chez ses prédécesseurs, l'intérêt du drame. Son style, quoique laissant à désirer, ne mérite pas le reproche d'être « alourdi de fatras mythologiques » que Faguet adresse à Rivaudeau et qu'on pourrait appliquer à Matthieu et à Montchrestien.

Des œuvres de ses prédécesseurs, du Ryer emprunte peu, il est même douteux qu'il les ait lues. Ceux-ci suivirent fidèlement le récit biblique, tandis que du Ryer puise dans sa propre imagination. Il invente l'amour d'Aman pour Esther dont on ne dit rien dans les sources, fortifiant ainsi la raison de la haine qu'Aman porte aux Juifs, puisque celui-ci est convaincu que Mardochée excite Esther contre lui. Il s'écarte également

(1) Acte II, scène II.

de l'original en faisant apparaître Vasthi après sa chute quand Assuérus a déjà choisi Esther et en confrontant ces deux rivales, mais il n'a pas pu rendre dramatique une rencontre qui aura pu être d'un vif intérêt. Lui seul rapproche Esther et Mardochée au lieu de les faire s'entretenir indirectement comme dans la Bible. En retranchant cette série de récits et en commençant son drame au moment où le roi fait choix d'Esther, du Ryer intensifie l'intérêt et resserre l'action, montrant ainsi l'influence de l'idéal classique.

La troisième pièce tirée de l'Ancien Testament, *Israël affligé ou Tragicomédie sur la peste advenue du temps de David*, par Jean Vallin (1), publiée à Genève en 1637 (2), n'est rien moins que classique. C'est une pièce très curieuse et on se demande si elle n'était pas écrite longtemps avant d'être publiée, puisqu'elle renferme tous les traits de l'art dramatique du seizième siècle. Elle n'est qu'une suite de longs monologues oratoires, de lieux communs et de discussions. Les chœurs qui terminent chaque acte et qui sont au nombre de trois prennent beaucoup de place, leur rôle est de louer Dieu et de commenter l'action. Le phénomène extraordinaire, celui de l'introduction d'une furie de la tragédie grecque dans un drame religieux que nous avons déjà remarqué dans *La Machabée* de Jean de Virey, se reproduit dans cette pièce de Vallin. Le premier acte ne contient que le monologue d'Alecton qui passe en revue les péchés des Israélites et la bonté inaltérable de Dieu. Elle appelle ses sœurs pour l'aider à préparer la perte des Israélites, mais, se ravisant, elle se résout à agir seule :

Mais non, suffit de moy : demeurez bourrellantes
Dans vos antres puans, les ames gemissantes
Bruslez et tourmentez, pincez et travaillez,
Bourrellez, torturez, grillez et tenaillez (3).

Au second acte David se rappelle les bontés de Dieu envers

(1) On ne connaît rien de la vie de Jean Vallin. La Vallière, de Lérins, Beauchamps, l'appellent « genevois » et sa seule pièce fut en effet imprimée à Genève ; mais il semblerait qu'il fût plutôt de Neuchâtel que de Genève puisque son œuvre est dédiée à « Messieurs les quatre ministres, conseil, et communauté de la ville et comté de Neuchâtel en Suisse », et on y trouve également des sonnets aux pasteurs et aux bourgeois de la même ville.

(2) Chez Jacques Planchant, in-8°.

(3) Acte II, scène 1.

lui et ordonne à Joad, son lieutenant, de faire dénombrer le peuple. Au troisième acte Joad révèle cet ordre au prophète Nathan ; celui-ci et le lévite, Amarja, reprochent à Israël et à David leurs impiétés et leur abandon de l'Eternel. Au quatrième acte Joad annonce à David que le dénombrement a été fait, et Gad, le « voyant » de David, lui prédit que la punition divine l'attend. Il a le choix entre trois châtiments ;

Ou d'estre par sept ans affligé de famine :
Ou de tes ennemis par trois moys de ruine,
Ou que durant trois jours mon courroux irrité
Ravage ton pays par la mortalité (1).

David choisit le troisième, et au dernier acte, la mort s'étant répandue par tout le pays, David supplie Dieu de lui pardonner et, ayant reconquis la faveur divine, il ordonne qu'un sacrifice soit préparé. A la fin du cinquième acte on trouve la moralité du drame. Dieu punit ceux qui transgressent ses lois mais dès qu'ils se repentent, il leur pardonne. C'est sans doute cette conclusion qui a fait dire à La Vallière (1) que la pièce faisait allusion à la religion prétendue réformée ; mais il nous semble que la morale a une application plus générale que celle que lui donne ce chroniqueur.

Il est difficile de comprendre pour quelle raison Vallin donne à son œuvre le nom de « tragi-comédie », de comédie il n'y en a pas, la pièce traite d'un désastre et le ton est uniformément élevé. Même la manière dont l'auteur désigne son œuvre est vieillie et rappelle l'époque où la ligne de démarcation entre la tragédie et la tragi-comédie était encore mal définie. La langue aussi est vieillie et, par l'emploi que fait Vallin d'adjectifs composés, il arrive à un effet encore plus pittoresque ; il parle de « l'homme rampe-terre », du « vent pousse-germe », des « moutons porte-laines », et il appelle la famine « le fléau dompte-ventre ». Ce sont ces expressions qui ont amené Lacroix (2) à appeler Vallin un auteur de l'école descriptive de Dubartas.

L'unité d'action et de lieu est conservée mais non pas l'unité

(1) Acte IV, scène II.

(2) *Bibliothèque du Théâtre François depuis son origine*. Drèsdé, 1768, 3 vol. in-8°, tome III, p. 4.

(3) *Catalogue de la Bibliothèque de M. de Soleinne*. Paris, 1843, in-8°, n° 1153.

de temps. David nous apprend au quatrième acte, immédiatement avant le retour de Joad, que :

La lune sa rondeur ia dix fois a remplie,
Et la clarté du jour sa clarté departie
A dix de ses maisons, deux cents nonante nuits,
Ont neuf fois et vingt tout à fait accomplis,
Dès que mon Lieutenant le Chef de mes armées
Est parti pour nombrer tous ceux dans mes contrées
Qui peuvent guerroyer (1).

La pièce a une forme dramatique, elle est divisée en cinq actes et en scènes, mais il n'y a rien de dramatique dans sa disposition, on en imagine difficilement la représentation (2). Elle est mal coupée, mal conduite et l'exposition est loin d'être claire. On ne comprend guère en quoi consiste le péché de David ; et l'objection qu'oppose Joad et qui aurait pu amener une scène vibrante est rejetée en quelques lignes. Certes le récit biblique n'est pas riche, mais il contient assez d'éléments pour faire une belle tragédie. Du Ryer avec éclat en a tiré une de l'histoire analogue de Saül. Comme celui-là a donné une étude puissante du caractère de Saül, Vallin aurait pu présenter David d'abord défiant Dieu dans son orgueil, ensuite tourmenté par la menace de la ruine de ses sujets, tiraillé des deux côtés, et finalement et contrairement à Saül se soumettant et recevant le pardon de l'Eternel. Mais l'œuvre de Vallin ne se compose que de monologues traînants ; l'action proprement dite n'occupe pas même le quart du texte et il n'y a presque pas de dialogue. L'atmosphère en est très morale ; au second acte Vallin s'en prend surtout aux flatteurs qu'il appelle « des macquereaux puants », et au quatrième acte les « Anciens » plaignent le sort du roi toujours entouré de mauvais courtisans. Le cinquième acte qui occupe presque la moitié de la pièce est rempli en grande partie par une longue discussion entre Kinnoth et Menahem sur les avantages de la vie aux champs et de la vie dans les villes, suivie d'une dissertation sur la conduite du sage, c'est-à-dire de celui qui, même dans l'affliction, craint Dieu. Telle est l'œuvre de Vallin, elle contient

(1) Acte IV, scène 1.

(2) De Lérès signale une représentation à Neuchâtel en 1637, mais il n'en donne aucune preuve (p. 197).

tous les défauts de l'art dramatique du seizième siècle et ne renferme aucune de ses qualités lyriques.

Judith ou l'Amour de la Patrie, par Antoine-Girard Bouvot (1), n'est guère plus moderne que la pièce de Vallin. Elle se distingue par le fait qu'elle est, parmi les pièces que nous étudions, la seule qui soit inspirée de l'Apocryphe. Le drame, composé de six actes, comprend une douzaine de personnages et en outre plusieurs troupes de soldats hébreux et assyriens qui apparaissent de temps en temps sur la scène. L'œuvre n'est qu'une interprétation dramatique du livre de Judith. Au premier acte, Holopherne, obéissant à l'ordre de Nabuchodonosor, s'apprête à détruire les Hébreux ; au second, ceux-ci se fortifient dans leur ville de Béthulie et Holopherne, déjà transporté en Judée, apprend par un espion que son arrivée est connue. Achior, prince d'Ammon, essaie de détourner Holopherne de son dessein et est expulsé du camp. Au troisième acte, Charini, prêtre hébreu, invoque l'aide de Dieu, et Judith, après lui avoir reproché son manque de foi, sort de la ville pour accomplir sa mission secrète. Au quatrième acte, Judith est accueillie par Holopherne et mange avec lui ; au cinquième, elle lui tranche la tête et retourne chez elle, et au dernier acte, Vagao, eunuque d'Holopherne, découvre le corps de ce dernier, les Assyriens sont vaincus et la pièce finit par le cantique de Judith.

L'auteur suit pas à pas le récit du texte apocryphe sans y apporter aucun changement important. Dans cette tragédie, Holopherne a le pressentiment qu'en attaquant les Hébreux il court un gros risque, car « leur Dieu est beaucoup merveilleux », et il projette de les surprendre. Judith n'explique la raison de sa présence dans le camp ennemi qu'à sa seconde entrevue avec Holopherne et celui-ci exprime dans un long monologue son désir de la posséder.

Tout démontre que nous avons affaire à un dramaturge qui n'avait pas encore assimilé les préceptes de l'art classique. La seule scène qu'il invente est une scène de bouffonnerie, et nous

(1) In-4°. D'après Lacroix (Cat. de la Bib. de Soleinne, n° 1245), la pièce fut publiée à Paris, chez Claude Boudeville, en 1649. Une note manuscrite dans le seul exemplaire que nous ayons pu trouver (Arsenal 4° B 3631) indique qu'elle fut imprimée à Langres. La vie de Bouvot nous est totalement inconnue.

verrons que le mélange de sacré et de bouffon, si courant au commencement du dix-septième siècle, était alors strictement condamné par tous les théoriciens contemporains. Il nous présente une scène d'ivrognerie entre le prince de Moab et Nabuzardan, le matin après le festin chez Holopherne auquel Judith avait assisté. Les unités de temps et de lieu sont violées et l'unité d'action réside dans le personnage de Judith. L'action se passe chez Nabuchodonosor, dans le camp d'Holopherne, et à Béthulie. D'un acte à l'autre le lieu change et même dans quatre actes sur six le lieu varie d'une scène à l'autre. Mais il semble que Bouvot n'ait pas été ignorant de l'existence des règles dramatiques. Il fait dire avec soin à Eliachim que les lettres invoquant l'aide de tous les princes hébreux contre Holopherne doivent être portées « dans deux heures d'icy ».

La pièce commence par une longue tirade de Nabuchodonosor — écho des œuvres du seizième siècle — dans laquelle il se lamente de n'avoir pas encore pu vaincre la ville de Béthulie malgré toutes ses prouesses. Il y a aussi une réminiscence des mystères dans le soin qu'apporte Bouvot de faire paraître sur la scène le corps sans tête d'Holopherne et d'y faire figurer, selon les indications scéniques, la poursuite des Assyriens par les Béthulites. On peut supposer que la pièce était destinée à la représentation car ces indications, qui sont souvent curieuses, ne manquent pas. En voici quelques exemples : « Holopherne sort pour aller en la Judée » (à la fin du premier acte), « Holopherne se reculant trois pas en arrière avec admiration » au moment où il voit Judith ; et au sixième acte « Les Bethulites parroissent en courant après (les Assyriens) et tirant quelques coups ». On rencontre également dans la pièce d'autres détails curieux ou naïfs. Bouvot a le souci de la couleur locale, il arme les Béthulites avec « la fonde » qui, selon le dire d'un des soldats assyriens, « vous peut envoyer d'un coup en l'autre monde ». Abra, servante de Judith, montre un bon sens pratique qui fait songer à la sœur de sainte Aldegonde ; elle promet à sa maîtresse que, dès que celle-ci aura tranché la tête à Holopherne, elle tiendra :

Tout preste un sac plein de cendre
Que ne puisse le sang sur la terre s'étendre (1).

(1) Acte IV, scène 1.

On est porté à croire que Bouvot ne faisait pas partie de la société parisienne. Chez lui la langue reste en arrière sur celle de la capitale, il s'exprime de la même manière que Mouffte, Chevillard et d'Ennetières. Comme eux il suit le récit de la source sans tenir compte du courant des idées contemporaines sur le théâtre. Pourvu que l'œuvre ait une forme dramatique, elle est tout de suite une pièce de théâtre. Il ne se met en peine ni des subtilités ni des raffinements de l'art.

Les deux autres pièces d'inspiration biblique sont tirées du Nouveau Testament. *La Mort de Théandre ou la Sanglante Tragédie de la Mort et Passion de notre Seigneur Jésus-Christ*, par François Chevillard (1), semble avoir été publiée pour la première fois en 1649 à Orléans (2). Cette pièce « n'est déjà plus un mystère, mais elle est loin, bien loin d'être une tragédie (3) », quoiqu'elle soit écrite en alexandrins et divisée en cinq actes. Elle fut écrite, affirme Duval (4), pour le peuple, et fut souvent représentée en province où elle soutint son succès jusqu'à la Révolution. Chevillard suit fidèlement le récit de la condamnation et de la mort de Jésus-Christ, en s'appliquant surtout aux événements décrits par saint Jean et par saint Luc depuis la trahison de Judas jusqu'à l'entrée en scène de Joseph d'Arimathie. Au premier acte on assiste au conseil des prêtres tenu

(1) François Chevillard naquit à Orléans où il fut d'abord enfant de chœur à la cathédrale. Son intelligence fut remarquée par le chapitre et il entra dans les ordres. En 1639, il obtint l'une des deux prébendes desservies à l'autel de Saint-Mamers et plus tard on le trouve chanoine de l'église d'Orléans et ensuite curé de Saint-Germain. Il mourut en 1678 à Bourg-la-Reine dans un voyage d'Orléans à Paris. Outre *La Mort de Théandre* qui est son œuvre la plus longue, il écrivit *L'Entrée pompeuse et magnifique d'Alphonse d'Elbène*, décrite en quatre langues, Française, Italienne, Espagnole et Latine (1638), *Épitaphe du Révérend Père en Dieu, M. Michel le Fèvre Docteur de la Société de la Sorbonne* (1659), et *Les Portraits Parlants ou Tableaux Animés* (1648). Voir : *Les Hommes Illustres de l'Orléanais*, Orléans, 1852, in-8°; article de A. Jacob, p. 147; et *Bibliothèque Historique de la France*, par Jacques Lelong. Paris, 1778, 5 vol. in-folio, tome I, 9480 et 11120, tome III, 35619.

(2) Chez Gilles Hotot, in-8°, Lacroix (Soleinne, 1246) et Brunet citent une édition portant la date 1649. Barbier (à l'article Mort), Maupoint (p. 296) et de Lérès (p. 319) reportent la composition de cette pièce à 1670; La Vallière (III, p. 121) et Duval (n° 1653) disent 1694, et Beauchamps (II, p. 439) et Mouhy (p. 2293) 1692. Le seul exemplaire que nous ayons pu trouver est celui d'une édition sans date faite « sur l'imprimé à Paris enrichie de six cantiques charmans. Avec le massacre des innocents ». In-8° (Soleinne, 1248).

(3) Article d'A. Jacob.

(4) Louis Duval, *Curiosités bibliographiques relatives au drame chrétien*. Evreux 1911, in-8°, p. 8.

par Caïphe et à la protestation de foi de Pierre ; au second acte se passe la scène dans le jardin des Oliviers. Au troisième acte a lieu le procès de Jésus, au quatrième Judas rejette l'argent et Jésus est amené d'abord devant Pilate et ensuite devant Hérode. Au dernier acte celui-ci le fait fouetter et nie toute responsabilité. On contraint Jésus de porter sa croix et la pièce finit par le récit de la crucifixion fait par Salomé et par Joseph d'Arimathie.

Il semble évident que l'auteur ait en vue le décor simultané des mystères puisqu'il ordonne que, pendant que la prière a lieu au jardin des Oliviers, Judas et le capitaine s'entretiennent sur le moyen de saisir Jésus ; d'ailleurs l'unité de lieu n'est pas respectée comme l'exigerait le décor classique. Il est vrai que tous les lieux où les événements se passent chez Pilate, chez Caïphe, dans le jardin des Oliviers et sur la route du Calvaire, sont proches les uns des autres, mais l'auteur ne craint pas de nous transporter au cours du même acte (acte I) de la maison de Caïphe au lieu de la Sainte Cène où Pierre affirme sa fidélité éternelle.

Chevillard brode sur le canevas de l'Evangile d'une manière qui n'est pas toujours heureuse. Il conçoit le texte biblique d'une façon souvent curieuse. Selon lui l'ange envoyé du ciel pour fortifier le Christ dans son agonie n'est venu que pour lui témoigner la décision immuable de Dieu le père transformé en quelque sorte en Jupiter :

Hélas ! je ne viens pas adoucir votre peine,
Non Seigneur ce n'est pas pour essuyer vos pleurs.
Je n'ai point de remède à vos après douleurs,
Je viens pour annoncer (ô bonté sans pareille)
Qu'à vos gémissements le Ciel n'a point d'oreille.

.....
Votre père aujourd'hui quittant son tribunal
Est monté devant nous dans ce grand Arsenal,
Gardiens des instruments de sa juste colère,
Où s'étant revêtu de sa clarté solaire,
Lui-même a parcouru les coins et les retours ;
Puis ayant empoigné les foudres les plus lourds
S'est assis furieux sur son lit de justice,
D'où vous considérant accablé de tout vice,
A prononcé tout haut, et en dernier ressort,
Je tremble en y pensant, l'arrêt de votre mort,
Il n'est plus de pardon ; plus de miséricorde :
Son arc est recourbé, la flèche est sur la corde

Et pour vous seulement vont partir de ses mains
Les traits que son courroux destinait aux humains (1).

De même l'auteur fait supposer dans le conseil tenu chez Caïphe que Jésus a été envoyé par les Romains pour semer la discorde. Il allonge également la prière de Jésus dans le jardin des Oliviers et lui fait demander secours et assistance d'abord à la nature, aux astres, aux vents, au Cédron, aux « chantres des bois, petit peuple volage ». Malheureusement en allongeant cette prière il n'a pas su conserver la grandeur et la profonde émotion de l'original.

Les additions qu'il apporte ailleurs au récit biblique sont plus réussies. La scène chez Caïphe où sont rassemblés tous les témoins contre Jésus est d'une simplicité et d'un naturel charmants. Chevillard y réunit tous ceux qui ont été matériellement victimes des miracles ou du ministère du Christ : le fermier, propriétaire d'un troupeau de « trente jeunes porcs » dans lesquels entrèrent les démons des « deux possédés » ; le jardinier dont Jésus avait maudit le figuier ; le marchand dont le bétail avait été chassé hors du Temple. Chevillard s'adresse évidemment à un public amateur de mystères, il ne craint pas de fatiguer son auditoire et ajoute à cette liste plusieurs autres personnes, y compris un laboureur dont le champ de blé avait été ravagé par une tempête. C'était justement ce blé que les disciples avaient mangé un dimanche et le laboureur considère la destruction de sa récolte comme une conséquence directe de leur péché. Tous ces personnages s'expriment dans un langage simple et pittoresque qui ne manque pas d'une certaine dignité naturelle. Chevillard intercale également deux scènes où des soldats échangent des propos sur la capture de Jésus. Dans ces scènes les expressions familières ne manquent pas ; le jardinier appelle Jésus « cet animal immonde, ce méchant vermisseau », et un des soldats compare Jésus, au moment où il fut capturé, à « un bon chien de race ». Dans un tel milieu on s'attend à de telles expressions, elles ajoutent même du pittoresque, mais on s'étonne de l'expression peu choisie de Caïphe :

(1) Acte II, scène v.

Je crois que notre affaire est en assez bon ordre,
Je doutais que Pilate y voulut si bien mordre (1).

quand il lui semble qu'il a persuadé à Pilate de condamner Jésus.

L'esprit du moyen âge plane sur toute l'œuvre. Pierre attribue à la magie le sommeil insurmontable qui l'accable au jardin des Oliviers, et Caïphe, pour s'affermir dans sa résolution de se défaire lui-même de Jésus si tous ses desseins échouent, cite le cas de Moïse, de Josué et de maints autres personnages de l'Ancien Testament.

Chevillard apparaît comme commentateur moderne du texte sacré par son habileté à rendre sympathiques les caractères qu'on a toujours condamnés. Le repentir de Judas et l'amère douleur de Pierre d'avoir trahi son maître sont dépeints d'une manière touchante et sincère. Possédant à un si haut degré cette qualité de lire dans les faiblesses humaines, il est à regretter que Chevillard ait omis la scène dans laquelle Pierre renie son Maître. Il est également à regretter qu'il ne restreigne pas l'action afin de pouvoir donner une étude plus approfondie des personnages. Il n'est pas dépourvu de sens dramatique, — le succès continu de son drame en fournit la preuve, — et là où il pousse l'étude psychologique plus avant que n'avait fait l'Evangile, il crée une scène vibrante et pleine de mouvement. Nous parlons de la scène dans laquelle Pilate s'entretient avec son confident de la manière dont il se débarrassera de Jésus. Pour un moment on voit l'âme de Pilate fort en peine, indécise, tourmentée, et la peinture en est habile. Mais l'analyse psychologique reste là ; Chevillard suit trop fidèlement sa source pour se permettre de pareils développements.

L'œuvre est agréable à lire quoique négligeable pour l'histoire du genre. L'action ne traîne pas et aucune trace de bouffonnerie voulue ne gâte l'atmosphère mystique que l'auteur a su conserver. La sincérité avec laquelle la pièce est écrite ne manque pas de charme, rappelant comme elle le fait, la meilleure époque des mystères. La naïveté et la spontanéité de ceux-ci jaillissent à chaque page, et l'auteur saisit de temps à autre

(1) Acte IV, scène vii.

l'esprit même de l'Evangile qui, pour lui, est véritablement un message divin, un drame vibrant.

L'Histoire Pastorale sur la Naissance de Nostre Seigneur Jésus Christ par le sieur de Saint-André d'Ambrun (1), qui fut publiée à Béziers en 1644, est aussi artificielle que la pièce de Chevillard est sincère. Elle semble complètement inconnue, aucun des chroniqueurs théâtraux ne la mentionne. La dédicace à Guillaume d'Hugues, Archevêque et Prince d'Ambrun, est suivie de cinq sonnets d'une préciosité étonnante : deux que l'auteur s'adresse à lui-même et où il se reproche de tarder un peu trop à célébrer les mérites de son prélat, un troisième adressé à la ville d'Ambrun sur le retour de l'archevêque, en 1614, et dans lequel il l'engage à montrer sa reconnaissance, un quatrième adressé à la ville d'Ambrun par Paris qui regrette de n'avoir pu retenir chez elle l'archevêque, et la fière réponse de celle-là affirmant que Monseigneur ne délaissera jamais sa ville d'Ambrun,

La pièce est en trois actes et en vers alexandrins mêlés de stances. Elle est plutôt une série de conversations décousues entre des bergers et des bergères qu'une œuvre dramatique. Voici le maigre contenu de la pièce. Pendant que des bergers et des bergères discutent sur la chute de l'homme et l'avènement promis d'un sauveur, un ange leur annonce la naissance du Christ et les invite à l'adorer. Ils préparent les dons qu'ils lui destinent et se rendent à l'Etable. Là ils sont accueillis par le premier ambassadeur du Ciel qui leur promet la félicité éternelle. Renvoyés pour avertir leurs compagnons, les bergères se retirent dans leur bergerie et les bergers se querellent et se battent. La raison de leur altercation est obscure et tout le second acte est d'une trivialité qui contraste péniblement avec la majesté du thème. Finalement on se réconcilie :

Pour l'amour du petit qui délaisse le Ciel.

Après quoi un des bergers se déclare souffrant et un autre,

(1) Nous n'avons pu trouver un seul exemplaire imprimé de cette édition. Celui que nous connaissons et qui est en manuscrit (Bib. Nat. Fonds fr. 9305) provient de la bibliothèque de M. de Soleinne ; c'est une copie qu'il fit faire, désespérant de jamais posséder un exemplaire imprimé. La vie de Saint-André nous est totalement inconnue.

sans aucun préambule, veut se faire martyr. Ils rentrent tous dans leur bergerie prendre une consommation. Le reste de la pièce est également embrouillé ; trois autres bergers entrent pour demander où trouver l'enfant Jésus afin de pouvoir, eux aussi, lui offrir leurs dons. Quatre ambassadeurs du Ciel leur annoncent, l'un après l'autre, que le petit nouveau-né est le fils de Dieu et tous se joignent à célébrer sa gloire et son autorité. La pièce se termine par un épilogue qui exhorte les auditeurs à bien retenir les nouvelles qu'ils viennent d'entendre.

Dans cette œuvre il n'y a absolument rien. Il n'y a ni enchaînement ni plan et les conversations des deux derniers actes sont dépourvues le plus souvent de sens ; elles sont incompréhensibles, rappelant plutôt le délire d'un malade que les propos d'une personne raisonnable. On n'ignore point que la pastorale ne fut en premier lieu qu'une sorte d'intermède lyrique et qu'il ne faut pas y chercher une intrigue suivie menant à un dénouement raisonné. Mais cette faiblesse de structure doit être contre-balancée par des perfections de style, et c'est justement là que la pastorale de Saint-André fait défaut. Du lyrisme il n'y en a pas, les conversations et les stances sont d'une banalité désespérante.

Tels sont les drames bibliques de l'époque que nous étudions. Quoique ce groupe contienne une des pièces les plus importantes dans l'histoire du théâtre religieux, le *Saül* de du Ryer, les beaux jours du drame biblique sont finis. Le théâtre religieux de la première moitié du dix-septième siècle est un théâtre fondé sur les récits des vies des saints et les rares drames bibliques ne sont que des survivances d'une tradition vieillie. Le caractère essentiel de ce théâtre pendant les années 1636 à 1650 se trouve plus nettement dessiné dans les drames que nous étudierons dans les chapitres suivants que dans ceux que nous venons de traiter.

CHAPITRE IV

Les autres drames qui constituent le théâtre religieux à l'époque qui nous occupe sont tirés du martyrologe et se divisent très nettement en pièces irrégulières et pièces régulières. Les cinq drames étudiés dans ce chapitre sont ceux qui se rapprochent le plus des mystères parce qu'ils mettent en scène toute la vie du principal personnage au lieu de se borner à commencer au moment où les événements qui aboutiront au dénouement, c'est-à-dire au martyre, se nouent et se mettent en marche ; et parce qu'ils négligent toute étude psychologique pour faire passer devant l'assistance toutes les actions dont cette vie est composée. Aussi exigent-ils tous le décor multiple. Il semblerait que les deux premiers, *Sainte Aldegonde* et *Le Martyre de saint Clair*, n'aient jamais été représentés, du moins on n'en trouve aucun indice dans les chroniques théâtrales de l'époque ; mais les trois autres, le *Saint Eustache* de Baro, celui de Desfontaines et le *Saint Alexis* du même auteur figurent pour les années 1639, 1642 et 1644 respectivement dans le répertoire de l'Hôtel de Bourgogne (1). En outre, on signale à Dijon, en 1668, une compagnie d'acteurs dite « troupe du Dauphin » qui a joué entre autres pièces le *Saint Eustache* de Desfontaines (2).

Sainte Aldegonde, comédie, par Messire Jean d'Ennetières (3),

(1) *Répertoire général de toutes les pièces représentées sur les théâtres de Paris, 1600-1649.*

(2) Louis de Gouvenain. *Le théâtre à Dijon*. Dijon. 1888, in-4°, p. 58.

(3) D'après Goujet (Bibliothèque Françoise, Paris, 1740-1756, in-12, t. XIV, p. 265) qui prend ses renseignements dans la Bibliothèque Belge de Valère André, Jean d'Ennetières, seigneur de Beaumé, de Maisnil et d'autres lieux, était d'une famille noble de Touraine. Il fut juré de Tournai en 1621, mayeur des échevins en 1625 et en 1626, second prévôt en 1629 et en 1630, et grand prévôt en 1635 et en 1636 (Faber. *Le Théâtre français en Belgique*, Bruxelles, 1878-1880, 5 vol., gr. in-8°, t. I, p. 29). Goujet, qui ne mentionne pas *Sainte Aldegonde*, trouve que le seul des ouvrages de d'Ennetières qui mérite quelque considération est *Le Chevalier*

chevalier, fut imprimée à Tournai chez Adrien Quinque en 1645 (1). Cette pièce, qui n'eut qu'une seule édition, est dédiée « à très-haute et très-vertueuse princesse Madame Louise de Lorraine, Princesse de Ligne, d'Amblise et du Saint Empire presentement Religieuse professe, au Couvent des Poenitentes Capucines à Douay, sous le nom de sœur Claire François de Nancy ». Ce qui explique cette dédicace, comme l'auteur nous le dit, c'est que sainte Aldegonde est de son sang (2) et que la vie de l'héroïne est analogue à la sienne. Dans la dédicace qui est d'un style très précieux et très affecté, d'Ennetières compare son œuvre à un fruit qu'il a « fait naistre au milieu de l'Hyver », et ajoute que :

Pour meurir il attend, non pas un beau soleil ;
Mais que le receviez d'un bon œil.

Il s'excuse de ce que Madame Louise de Lorraine puisse ne pas le trouver bon par le fait :

qu'on l'a veu naistre au beau milieu des glaces.

Il s'ensuit une approbation signée par François de la Tombe, Licencié en théologie, Pasteur de Saint-Quentin à Tournai, et Censeur des Livres, le 4 avril 1645. De telles approbations ne se trouvent plus à l'époque que nous étudions ; seule de toutes les pièces que nous traitons, celle de d'Ennetières en possède une (3).

sans reproche Jacques de Lelaing, imprimé à Tournai en 1633. Dès 1616 notre auteur avait fait imprimer *Les amours de Théagines et de Philoxene et d'autres poésies* ; dans ce recueil il y a la preuve que le Père René, capucin, avait engagé d'Ennetières de mettre en vers la révolte d'Absalon contre David. L'œuvre fut entreprise, mais s'étant aperçu que le sujet était au-dessus de ses forces, d'Ennetières l'abandonna. Brunet cite aussi *Les quatre baisers que l'âme dévote peut donner à son Dieu dans ce monde*, imprimé à Tournai en 1641. Cette liste permet de constater que d'Ennetières se tourna vers la poésie religieuse dans sa vieillesse.

(1) In-12. Il n'y a ni privilège ni achevé d'imprimer.

(2) Une note nous explique que saint Hydulphe, Duc de Lorraine, cousin, était héritier de la maison de sainte Aldegonde.

(3) Cette approbation est en vers, fait que Faber (*op. cit.*) considère comme unique. Aussi la reproduisons-nous dans son intégrité :

Arrière de nos yeux ces vers licentieus,
Qui sous le doux appast d'une vaine harmonie,
Tout insensiblement dans la brute manie
Vont portant les esprits des jeunes et des vieux.
N'est-ce pas bien raison que ce souffle des Cieus

Le drame commence par un prologue récité par le Bon Génie des Pays-Bas (1). Il nous apprend qu'Aldegonde vivait quand ;

Walbert quatriesme estoit le Seigneur de Hainau,
Honoré le premier avoit la maniance
Du saint siège Romain, Clotaire de la France,
Dagobert d'Austrasie et pousoit bien avant
Hericlie premier son Empire au Levant ».

c'est-à-dire dans la première moitié du septième siècle, alors que le monde vivait dans un état de sainteté parfaite. Il résume ensuite la vie de sainte Aldegonde et finit par inviter les assistants à écouter convenablement la pièce :

Estonnez si jamais, dressez tous les oreilles,
Et le doigt sur la bouche escoutez ces merveilles.
Mais non, venez plustot les donner à vos yeux ;
Pour venir au Théâtre elles quittent les cieux.

Au commencement du premier acte on nous présente Walbert, père de sainte Aldegonde, seul sur la scène. Dans un long monologue il célèbre la puissance de Dieu et l'oppose à la faiblesse de l'homme. Puis il exprime son regret de ne pas avoir de fils. Questionné sur la raison de sa tristesse par sa femme Bertille qui vient d'entrer, il répond qu'ils n'ont pas de fils auquel il pourra léguer son nom et ses états et qu'ils doivent songer à marier leur fille afin de réparer de leur mieux une telle infortune. Ayant quelques craintes sur la soumission de sa fille il laisse à sa femme le soin d'obtenir son consentement. Aldegonde, ayant appris cette résolution de la bouche de sa mère, témoigne une vive douleur et tombe évanouie. Quand elle se rétablit elle déclare que Dieu étant son époux elle ne peut ni ne veut se ma-

Pour des choses d'enhaut seulement on manie,
Nous montrant comme au doigt dans la gloire infinie,
En son throsne Royal, l'honneur des demy-Dieux ?
C'est pourquoi le sujet de ces riches matières
Dignement émané de la veine foeconde
Du Seigneur de Baumé, gloire des d'Ennetières,
Nous étallant à plain la Princesse Aldegonde,
Jusques l'avoir conduite au céleste séjour,
Sans aucun contredit, peut estre mis au jour.

(1) Ce prologue ne se trouve que dans l'exemplaire qui provient de la Bibliothèque Royale (Réserve Yf 4408 de la Bib. Nat.).

rier et que ce sont les préceptes de sa mère qui l'ont amenée à une telle décision. Bertille, que le bon sens bourgeois ne quitte jamais, lui répond :

Ne venez rebuter ce que n'avez gousté ;
N'on ne peut pas juger d'un fruit qu'on n'a pas tasté (1).

Mais toutes les raisons qu'elle avance ne réussissent pas à fléchir la volonté d'Aldegonde, et après une discussion vive et animée, elle la quitte, lançant la sombre menace qui est la dernière arme de toutes les mères :

Redoutez votre père en son juste courroux (2).

Meliphile, gouvernante d'Aldegonde, montre à Bertille qu'il est inutile de blâmer sa fille d'une tournure d'esprit religieuse qu'elle-même a encouragée depuis son enfance.

Le deuxième acte ne contient qu'un entretien entre Aldegonde et Sorbin, son directeur, et au point de vue dramatique il est superflu. Aldegonde seule, sur la scène fait voir son désir de se cacher dans quelque endroit désert où elle pourrait méditer à son aise et trouver les moyens de rentrer dans les bonnes grâces de sa mère. A Sorbin qui entre en ce moment, elle raconte ses visions, tant elle craint que le diable ne la trompe sous la forme des anges. Il la rassure, fait une homélie sur le danger de se croire élu de Dieu, et lui conseille de poursuivre son inclination, même contre les désirs de ses parents puisque Dieu sera son appui.

Le troisième acte nous présente Endon, prince d'Angleterre, à qui son favori Melliflor apporte le portrait d'Aldegonde. Celui-ci la dit si belle que le peintre n'a pas pu rendre justice à ses charmes et Endon est ravi de sa beauté. La nouvelle de son arrivée imminente étant venue aux oreilles de Walbert il confie de nouveau à sa femme la tâche difficile de persuader à leur fille de lui faire bon accueil. Bertille, se souvenant de son premier échec, n'a pas grand espoir d'y réussir. Aldegonde demande le secours de Dieu et comprend qu'elle doit s'enfuir. Alors elle quitte la maison et le temps de déclamer une centaine de vers,

(1) Acte I, scène iv.

(2) *Idem.*

la voilà arrivée loin de chez elle. Bertille, en grande détresse à son départ, appelle la mort :

Vien Cruelle Atropos, vien maratre Alecton :
Achève et viens vider mon triste peloton.
Mais tire lentement la fatale fusée
De mon Walbert, affin qu'insi temporisée,
D'un doux Hymen fécond, il puisse plus heureux
Avoir d'autres enfauts, et renaître dans eux (1).

Walbert apprend à son tour que la jeune fille s'est enfuie, mais il pense qu'elle ne doit pas être loin ; et Endon, arrivé on ne sait comment et informé de la fuite de sa fiancée, ne s'en inquiète pas, croyant que celle-ci veut l'éprouver. Il promet de la ramener dans une heure. Pendant qu'il est allé à sa recherche, ses parents déplorent le tort que fera cet acte à la réputation de leur fille. De retour Endon raconte qu'il a vu Aldegonde mais qu'il n'a pas pu la rejoindre. Sa mère excuse la fuite de la jeune fille comme étant une faute de jeunesse, mais lorsque Endon continue son récit on voit bien que d'autres raisons ont motivé sa fuite. Il raconte qu'il l'a poursuivie jusqu'à la rivière ; et là, ne trouvant aucun moyen de la traverser, Aldegonde a appelé Dieu à son aide et elle est passée comme sur la terre ferme. Voyant ainsi opérer la puissance de Dieu, Endon est retourné et a renoncé à son projet. Il conseille aux parents de la jeune fille d'y renoncer aussi. Pendant ce temps Aldegonde, heureuse de s'être échappée aux contraintes de la cour, se met à bâtir une petite retraite.

Au quatrième acte Bertille traverse la forêt pour se rendre chez sa fille, et, chemin faisant, elle se demande comment l'aborder. Aldegonde la fait asseoir sur la mousse pendant qu'en une longue tirade elle parle des tentations de la cour et de la courte durée de tous les plaisirs terrestres. A ce discours Bertille comprend qu'Aldegonde n'a aucune intention de revenir, quoiqu'elle lui offre toute liberté de passer sa vie dans la solitude qui lui est chère ; et elle quitte sa fille en lui donnant sa bénédiction. Cette visite comble Aldegonde de joie ; pardonnée par sa mère elle n'a plus rien à souhaiter. Mais tous les ennuis de la jeune fille ne sont pas finis. Endon confie à Melliflor qu'il

(1) Acte III, scène iv.

ne peut plus vivre sans Aldegonde et qu'il est résolu à aller la voir encore une fois. Alors il donne ordre qu'on lui prépare un vaisseau et ses habits royaux. En débarquant il apprend que ses parents sont morts et qu'Aldegonde s'est retirée :

Dedans une forest très-noire et tres-profonde. »

Dans sa perplexité, Endon demande l'avis de Melliflor qui lui conseille de l'enlever par la force. Il se rend à ce conseil après quelque hésitation ; mais Aldegonde, qui a appris qu'il venait, réussit à s'enfuir de nouveau et il abandonne sa poursuite. Revenue de sa frayeur, Aldegonde se résout à aller trouver Aubert et Amant, les deux évêques de Cambrai et de Mastreict, qui arrivent en ce moment fort opportunément. Aldegonde, poussée par le désir d'échapper à jamais à toute poursuite fâcheuse et n'ayant pu trouver de repos ailleurs, désire entrer au couvent. Entrant dans une chapelle voisine elle reçoit le voile du Saint-Esprit qui paraît sous la forme d'une colombe. Elle choisit sans plus réfléchir le couvent dirigé par Humbert et y tourne ses pas. Sur le seuil elle rencontre Humbert en personne. Leur entretien permet à d'Ennetières d'intercaler un débat sur l'opulence des monastères. Aldegonde, ayant l'intention de fonder un couvent, s'adresse à Humbert pour des renseignements sur les règles qui doivent gouverner une telle communauté, et ce qu'elle ne peut comprendre, c'est la richesse apparente du couvent dirigé par Humbert. Elle avait toujours cru que la pauvreté était le meilleur moyen de s'approcher de Dieu. Humbert se défend d'une façon ingénieuse mais peu convaincante. Il considère qu'il y a peu d'âmes assez fortes pour supporter la privation et que, si le religieux et surtout la religieuse doit toujours se demander comment se nourrir et se vêtir, il ne peut pas fixer toute son attention sur les vérités célestes. D'ailleurs ce qu'on n'a pas occupé beaucoup l'esprit et le détache de la voie sacrée. Aldegonde approuve son exposé et aussi la ponctualité avec laquelle il se rend à l'office dès que sonne la cloche.

Et voilà que Wautrude, sœur d'Aldegonde, entre en scène. Inquiète de ne pas recevoir de nouvelles de sa sœur, quoiqu'elle ait envoyé des messagers partout, elle part elle-même à sa recherche, se disant avec le bon sens bourgeois hérité de sa mère, que :

On n'est jamais servy si bien que de soy-mesme (1).

Avec la bonne fortune qui suit tous les personnages de ce drame, elle est à peine sortie qu'Aldegonde se présente à sa vue. Celle-ci lui apprend que ses maux sont finis et qu'elle a réussi à fonder un couvent où elle vit heureuse entourée de ses novices. Wautrude rassurée retourne chez elle laissant à sa sœur ses deux filles Aldetrude et Madelberte.

La scène suivante montre Narbal, serviteur d'Humbert, cheminant vers le couvent d'Aldegonde pour demander du linge mortuaire pour Humbert. Chemin faisant il rencontre Lidias, serviteur d'Aldegonde, qui apporte justement ce que Humbert demande, Aldegonde ayant appris par révélation la mort imminente d'Humbert. Le drame finit par les lamentations de Madelberte et d'Aldetrude sur la mort d'Aldegonde.

L'histoire de sainte Aldegonde se trouve dans les *Acta Sanctorum* dont Jean Bollandus avait publié les deux premiers tomes en 1643. Mais avant cette date il y avait eu au moins deux traductions françaises de cette vie, l'une (2) par un frère capucin de la province wallonne et l'autre (3) par le Père Estienne Binet de la Compagnie de Jésus. En outre, M. Lancaster cite une tragi-comédie sur le même sujet, par Denis Coppée (4), ayant paru en Belgique en 1622, dont il n'a pas pu trouver d'exemplaire.

Binet, dans sa dédicace, appelle Aldegonde « le Phoenix des Saintes de son siècle » et donne un récit dont le drame de d'Ennetières est une copie si fidèle que l'on n'a qu'à lire les deux textes pour constater que celui-ci a puisé sa pièce dans l'œuvre de Binet. Des ressemblances textuelles se trouvent dans chaque scène. L'Aldegonde de d'Ennetières en conférence avec son directeur s'exprime ainsi :

En la fin, je luy dis, que je demandois l'heur
D'avoir de mon époux un cœur selon son cœur ;
Que le désir plus grand, mais que la seule flamme,
Dont venoit s'eschauffer, et se pique mon ame :

(1) V, scène vi.

(2) Publiée à Arras chez Guillaume de la Rivière en 1623, in-8° (Brunet 22093).

(3) *La vie admirable de la Princesse sainte Aldegonde, fondatrice des dames chanoinesses de Mauberge*. Paris, 1626, in-12.

(4) *A History of French Dramatic Literature in the XVIIth century, 1610-1634*. Paris, 1929, 2 vol. in-8°, p. 198.

Étoit que dans le temps et dans l'éternité
Sans cesse j'eusse pû faire sa volonté (1).

L'Aldegonde du Père Binet révèle que « tout ce que demande et tout ce que je désire en ce monde, c'est que le bon Dieu me donne un cœur selon son cœur et qu'en tout et partout au temps et à l'éternité, je face tousjours sa tres-sainte volonté » (2).

Ce rapprochement s'accuse même plus clairement dans le dialogue animé qui a lieu entre Aldegonde et sa mère au cinquième acte :

BERTILLE.

Est-ce ainsi qu'une fille obéyt à son père ?
Est-ce lui rendre icy le respect à luy deu ?

.....
Escoutez votre père et un père si sage
Bannissant loing de vous une si sotte humeur.

.....
Ce seroit une chose et estrange et cruelle,
Si nul ne se sauvoit que le religieux.

.....
qui vous a dit mamie

Que ce que vous concevez sont inspirations ?

ALDEGONDE.

Madame qui vous dit que c'est une manie,
Et que mes saints esclans ne sont qu'illusions ?

BERTILLE.

Combien s'en vont jettant leur froc dans les orties,
Ne répondant la fin à leur commencement (3).

Puis tout à coup, parlant comme font les femmes explorées, toutes deux tout ensemble, et se respondant tout ensemble : Est-ce ainsi qu'une fille obéit à son père ?... Oserez-vous contrevenir aux ordonnances d'un Père, et d'un Père si sage ?... Hé ! quoy : faut-il que tout le monde se face religieux et abandonne tout ? Qui vous a dit mamie que c'est la voix de Dieu, et que ce sont des inspirations qui vous poussent ? »... « Qui vous a dit, Madame, que ce sont des illusions ?... « On en a tant veuës qui ont bien commenté, puis après ont jetté le froc aux orties » (4).

D'Ennetières a inventé les caractères secondaires, Melliflor,

(1) Acte II, scène II.

(2) *Op. cit.*, p. 78.

(3) Acte II, scène IV

(4) *Op. cit.*, p. 123.

Meliphile, Narbal, Lidias, et il a beaucoup élargi l'intrigue amoureuse. D'après le livre de Binet les parents d'Aldegonde voulaient la marier et sa mère était fort en colère de son refus, mais il n'y est point question ni du portrait ni de la seconde tentative d'Eudon (c'est ainsi que Bollandus et Binet écrivent le nom) pour rejoindre la jeune fille. Au contraire, d'Ennetières a beaucoup supprimé pour rendre le récit plus maniable ; il ne mentionne pas la visite d'Aldegonde à sa sœur avant l'arrivée d'Endon, ni celle qu'elle rendit à sa mère avant la mort de celle-ci. Les trois entrevues très mouvementées entre Aldegonde et sa mère ont été résumées en une seule, de même que les relations interminables entre Aldegonde et Wautrude. C'est entre elles qu'a lieu la grande discussion sur la richesse et la pauvreté des couvents qui remplit une grande partie de la fin du récit de Binet ; Wautrude vivant avec ses novices dans la plus grande pauvreté. D'Ennetières supprime la tentative de Bertille s'efforçant d'allumer la colère de son mari contre Aldegonde et la plupart des remords de celle-ci craignant de désobéir à ses parents. C'étaient justement les deux scènes d'où il aurait pu tirer un élément de lutte. Chez Binet la scène entre Sorbin et Aldegonde se passe avant le projet de mariage, mais l'auteur a bien compris qu'il serait impossible de commencer un drame par une scène si dénuée d'intérêt dramatique.

Cette pièce appartient plutôt aux mystères et aux drames du xvi^e siècle qu'à l'époque où elle fut écrite. Le décor multiple des mystères y est exigé, tout le prouve. L'action se passe en plusieurs endroits des Pays-Bas et aussi à la cour d'Endon en Angleterre ; au troisième acte on est transporté successivement en Angleterre, à la cour de Walbert et dans les bois où s'est réfugiée Aldegonde. Pendant tout le trajet du palais de son père au bois où elle a résolu de se cacher elle ne cesse de se parler. Il n'y a aucune unité d'action sauf celle qui réside dans le personnage d'Aldegonde, et puisque le drame donne un aperçu de presque toute la vie de la sainte, il ne peut y être question de l'observation de l'unité de temps. Le merveilleux y apparaît. Aldegonde est sauvée des poursuites d'Endon par un miracle et au moment où elle prend le voile le Saint-Esprit descend sous la forme d'une colombe. La pièce tient aussi aux

mystères par la familiarité de quelques scènes et par un léger élément de comique qui s'y rencontre de temps en temps. Walbert et Bertille, quoique issus de sang royal, agissent en bon bourgeois ; il n'y a rien de cette élévation de ton qu'on attend des personnages qui tiennent un si haut rang. Ce sont des personnages de la vie quotidienne, sincères, naturels et sympathiques par la seule raison qu'ils agissent comme tout le monde. Ils se plaignent de ne pas avoir de fils, ils tâchent de tout arranger pour le mieux en mariant leur fille, et la pensée qui les inquiète le plus c'est celle d'avoir à laisser leur bien aux étrangers. Bertille fait voir son esprit pratique quand Endon annonce qu'Aldegonde ne reviendra pas :

Hélas ! que dites-vous me parlant de la sorte ?
L'aurait-on enlevée ? ou serait-elle morte ?
Cognoissant son grand cœur je ne crois le premier ;
Et sachant sa santé, je ne crains le dernier (1).

Ce même bon sens a été légué à leur fille aînée, Wautrude, comme nous l'avons déjà remarqué ; et Walbert en bon père de famille craint que la fuite de sa fille ne soit mal interprétée :

Car plus j'y vay resvant, plus est-ce j'y pense,
Et plus je vois ici une grande imprudence.
Aux Dames ce n'est rien, non vraiment ce n'est rien.
D'avoir de la vertu, estre fille de bien :
On est tenu pour tel que l'on se fait paroistre (2).

Il y a maints exemples d'expressions familières qui conviennent peu aux personnages royaux de Walbert et de son illustre épouse. Bertille parle des gens qui « vont jettant leur froc dans les orties » ; elle déclare que :

Chasque clin de mon œil lui doit estre une loy.

et qu'Aldegonde fait « tout à sa teste ».

L'élément comique paraît dans le refus absolu de Walbert de se mêler aux préparatifs du mariage de sa fille ; lui, il a choisi le mari mais il laisse à sa femme la tâche infiniment plus difficile de fléchir Aldegonde. Il prévoit qu'il y aura des

(1) Acte III, scène VIII.

(2) Acte III, scène VII.

difficultés et il préfère ne pas risquer une défaite. Il se contente de prodiguer à sa femme de bons conseils :

Vous l'endocrineriez s'il en estoit besoing ;
De cela je vous laisse et la peine et le soing :
Mais advisez qu'il faut une espaule bien large,
Pour porter le fardeau de la présente charge :
Car je m'assure bien que d'un premier abord
Elle aura de la peine à macher ce mord (1).

et encore une fois au moment de l'arrivée d'Endon :

Que si vous luy voulez un peu tater le poux,
Je n'y veux pas aller, mais je le laisse à vous (2).

Ce même élément de comique, très légèrement esquissé et presque insaisissable, se montre aussi dans la rencontre de Lichas et de Narbal :

Nostre Abesse Aldegonde envoie à vostre Maistre
Non les linges qu'il faut pour un qui vient de naistre,
Mais tels qu'il faut pour un que l'on prévoit mourir (3).

Le drame appartient également au seizième siècle par ses chœurs qui n'avancent pas l'action mais qui célèbrent la constance et le grand cœur d'Aldegonde, la victoire qui attend ceux qui sont fidèles jusqu'à la mort et la courte durée de tout bonheur terrestre. Chaque acte finit ainsi. La ferveur religieuse (4) qui imprègne toute la pièce et les longs sermons sur la doctrine chrétienne dont le second et le cinquième acte sont remplis rappellent les drames du siècle précédent ; mais la pièce de d'Ennetières en diffère en ce qu'il n'y a aucune intention de la faire servir comme arme de propagande en faveur du catholicisme ou du protestantisme.

L'influence contemporaine ne se fait voir que dans la galanterie qui gâte presque toutes les œuvres de cette époque. Cet élément, introduit par Endon, se montre clairement dans la

(1) Acte I, scène II.

(2) Acte III, scène VIII.

(3) Acte V, scène III.

(4) Selon le bibliophile Jacob la pièce roule « tout entière sur les extases de l'amour divin, exprimées dans un style impayable ». Il ajoute qu'on comprend qu'une pareille œuvre soit dédiée avec raison à Louise de Lorraine (Soleinne, 1222).

discussion qui a lieu entre lui et son favori sur les différentes sortes d'amour ; l'amour pur, élevé, sans arrière-pensée qui n'attend aucune récompense, et l'amour plus terrestre, plus calculé, plus sensuel de Melliflor :

MELLIFLOR,

Je ne sçaurois iamais avoir cete creance,
Que puisse subsister l'amour sans esperance.
Quoy doncques, sçauriez-vous amyer sans estre aymé ?
Et parmi les glaçons vous voir estre enflamé ?
Mon amour ne sçauroit estre comme est le vostre :
Quand j'ayme mon amour croit en avoir un autre.
J'ayme celle qui m'ayme, ou que je crois m'aymer.
Et iamais la froideur ne sçauroit m'emflamer (1).

Et arrivé en Hainaut il revient sur le même thème :

MELLIFLOR.

Allons et poursuivons tant que nous la trouvons.
Si elle ne vous veut il faut que la levions,
Et puis vous en ferez d'une fille une femme,
Elle estant vostre cœur vous deviendrez son âme.

ENDON.

Mais ce n'est le chemin pour s'en voir possesseur
Car l'on ne gaigne rien si l'on n'en a le cœur.
Et le voulant avoir c'est une pauvre amorce,
Quand pour cela l'on doit en venir à la force (2).

On voit de quel mélange bizarre est faite cette pièce. Les scènes ne sont guère liées entre elles, il n'y a aucun souci des unités, point d'étude psychologique et point de lutte intérieure. Par contre on y trouve un intérêt dans le sentiment de la nature qui ne s'explique par aucune influence contemporaine. C'est la jouissance naïve et sincère d'une personne qui aime la campagne ainsi que celles qui y sont nées. Ce sentiment sincère ne se rapporte guère à cet intérêt superficiel qui caractérise les pastorales de l'époque. Dès les deux premières entrées d'Aldegonde elle fait aussitôt allusion à la beauté de la journée, et elle dépeint le lieu de sa retraite d'une façon charmante :

Les fleurs en tous endroits s'eslevent, rajeunissent
Et s'adressans au Ciel, le louent le benissent

(1) Acté III, scène iv.

(2) Acté IV, scène vi.

Un silence eternal habite ce beau lieu :
Si le bruit y survient, c'est pour louer son Dieu.
Voyez-moi ce ruyseau dont la source feconde,
Estale son cristal, et l'argent de son onde.
Les oiseaux dessus elle entonnent leurs chansons.
Et à leurs gazouillis, trepignent les poissons (1).

Le style est beaucoup plus vieilli que celui de la plupart des autres auteurs que nous étudions ; ce fait pourrait s'expliquer de deux manières ; ou bien d'Ennetières a été entraîné par le livre de Binet qu'il a suivi de très près, ou bien encore ce serait l'effet du milieu qu'il fréquentait. On ne connaît presque rien de la vie de d'Ennetières, mais les renseignements que nous avons pu recueillir nous portent à croire qu'il passa une grande partie de sa vie à Tournai et qu'il n'était pas au courant des mouvements littéraires de la capitale.

La seconde pièce, *Le Fils exilé ou Le Martyre de saint Clair*, *tragi-comédie chrestienne* par Messire Pierre Mouffle (2), Conseiller du Roy, Lieutenant particulier de Magny et Bailly de Saint-Clair, fut imprimée à Paris en 1647 (3). Dans son avis au lecteur il demande à plusieurs reprises qu'on lui pardonne la faiblesse de sa muse. « Je vous donne », écrit-il, « des Vers assez mal faits sur un sujet très élevé, imité d'un discours très-excellent et sublime des mérites de Saint-Clair, vous le devez charitablement excuser et pardonner à l'Auteur qui n'est pas façonné aux choses saintes : Les discours éminents qui ont été faits seront pour les doctes, et les miens pour les vulgaires. » Il nous apprend que c'est un travail de quinze jours et qu'il n'aurait pas mieux fait en quinze mois. Devant la pièce se trouve une ode à Monseigneur l'Archevêque de Rouen à qui le drame est dédié, un épigramme à Monsieur de Saveuse, Con-

(1) Acte V, scène VII.

(2) La vie de Pierre Mouffle reste très obscure. Il appartenait à une des familles les plus illustres et les plus notables de Magny. Il a dû naître en 1595 puisque son acte de décès à l'âge de soixante ans, conservé aux registres de la ville de Magny, porte la date du 11 février 1655 (d'après une note manuscrite de M. Victor le Ronne envoyé à M. Rondel en 1909 et qui se trouve actuellement dans sa collection à la Bibliothèque de l'Arsenal). Nous n'avons pu trouver aucune indication prouvant que Mouffle écrivit d'autres œuvres que celle du *Martyre de saint Clair*.

(3) De l'imprimerie de Charles Chenault, in-4°. La permission d'imprimer est du 31 janvier 1647, l'achevé d'imprimer manque.

seiller en la Cour, et Prieur de Saint-Clair qu'il félicite d'être choisi par saint Clair pour être « chef de sa maison », un autre épigramme à Monsieur le Curé de Gisors où il avoue que sa pièce n'aurait jamais été écrite si les écrits de celui-ci :

N'avaient tiré de l'oubliance
Les merites du grand saint Clair.

Le drame s'ouvre quand Clair a déjà l'âge de se marier. Son père, après un récit des rares qualités de son fils, confie à sa femme le soin de lui trouver une épouse pour que la lignée ne s'éteigne pas. Elle craint de ne pas pouvoir trouver un parti assez beau et en outre elle se demande s'il n'a pas, selon toute apparence, l'intention de se faire religieux, mais son époux la rassure déclarant que ce n'est que l'effet de ses études. Clair, interrogé par sa mère sur ses sentiments, laisse voir son désir d'être religieux, mais quand sa mère lui montre que son devoir, étant fils de roi, est de protéger ses sujets et d'accroître la gloire de son pays, il se dit prêt à obéir en tout aux volontés de ses parents. De son côté son père obtient facilement le consentement du père de la jeune fille, et le festin est aussitôt fixé pour le lendemain.

Au second acte Clair se demande pourquoi Dieu lui a permis de renoncer à ses vœux pour l'amour d'une femme ; et, réfléchissant à la gloire éternelle qu'acquièrent ceux qui quittent le monde, il prend la décision de s'en aller. Il demande à Cirin, son confident, qui entre fort opportunément, d'aller lui chercher un vaisseau qui part pour la Neustrie. Cirin, nullement surpris par cette requête imprévue, revient presque immédiatement et tous les deux s'endorment jusqu'à ce qu'un ange vienne annoncer à Clair que le vaisseau est prêt et que Dieu lui donne sa protection où qu'il aille.

L'Affidée de Clair qui a appris on ne sait comment la nouvelle du départ de son mari se plaint sans conviction de son malheur, mais elle se ressaisit vivement à la pensée qu'elle a pu contrarier les desseins de Dieu et se décide d'aller achever sa vie dans un couvent. Pendant ce temps Clair et Cirin, arrivés selon toute apparence en Neustrie, se bâtissent deux ermitages un peu éloignés l'un de l'autre et prennent la résolu-

tion de se voir une fois par mois. Clair guérit de ses blessures le serviteur des ermites en faisant le signe de la croix. Il lui fait promettre de ne pas en répandre la nouvelle.

Au troisième acte Clair, tourmenté dans sa retraite par le diable, demande à Odebert la permission d'entrer comme religieux incognito dans son monastère. Là on lui amène un gentilhomme possédé qu'il guérit après avoir obtenu la permission d'Odebert. Les ermites venus remercier Clair de la guérison de leur serviteur reçoivent d'Odebert une homélie sur la vie sainte ; et Clair, à son tour, demande des renseignements d'Odebert qui l'exhorte de se méfier surtout des femmes. Clair, supplié par une veuve de rappeler à la vie son fils mort, lui répond qu'il sera fait selon sa foi, et l'accompagnant à son logis, il ressuscite le fils.

Au dernier acte se trouve la tentative de la Dame impudique s'efforçant de séduire Clair. Après l'avoir vu elle en tombe follement amoureuse, et comme il ne répond pas à ses avances elle jure de l'avoir comme amant ou de le faire mourir. En dépit des remontrances de sa gouvernante qui, pour l'en détourner, cite tous les malheurs qui sont arrivés à Jézabel, Pharaon, Saül et à tous ceux qui ont essayé de faire violence aux élus de Dieu, elle commande à ses laquais d'aller le chercher. et elle jure que :

Si l'ingrat ne veut pas de ma couche approcher
Qu'il meure de nos mains par le fil de l'épée
Et qu'ainsi soit sa vie éteinte et achevée (1).

Clair ayant entendu parler de sa menace — encore une fois l'auteur ne nous explique pas comment — prend le parti de s'en aller de peur de succomber à la tentation comme tant de personnages bibliques. Odebert lui donne sa permission et il se met en route secrètement, toujours accompagné de son fidèle compagnon Cirin. La dernière scène, qui a lieu plusieurs années après, montre Clair et Cirin dans un jardin où entrent les laquais de la Dame impudique. Ils demandent si l'on a vu un certain Clair qu'ils poursuivent depuis plusieurs années et qu'ils ont ordre de ramener à leur maîtresse ou de

(1) Acte IV, scène II.

tuer s'il refuse de la contenter. Clair décèle son identité et, puisqu'il déclare préférer la mort au déshonneur, ils lui tranchent la tête qu'ils lavent dans la fontaine et portent, dans un moment de terreur et de remords, jusqu'à l'église. Trois chœurs d'anges, l'un après l'autre, invitent Clair à monter au paradis avec les bienheureux en lui donnant une brève description des plaisirs qui l'y attendent.

Le curé de Gisors dont le livre sur saint Clair avait inspiré le drame de Mouffle était Robert Denyau. Il avait publié à Paris (1) en 1633 son *Vita Sancti Clairi in Pago Vulcasino, monachi, presbyteri et martyris*. Ce livre avait été traduit en français en 1645 (2) et en l'année suivante. Denyau a dû puiser l'histoire dans les *Acta Sanctorum* du 4 novembre où l'on trouve deux versions. Mouffle suit fidèlement sa source en tous les détails essentiels. Il a dû imaginer les sentiments et les paroles des personnages qui ne sont pas indiqués par Denyau ; et, comme d'Ennetières, il a dû agrandir l'intrigue amoureuse. Les parents de l'Affidée ne figurent pas dans le livre de Denyau ni dans les *Acta Sanctorum*, l'Affidée elle-même n'est pas nommée et rien n'indique qu'elle ait regretté Clair. Cirin ne figure qu'après sa fuite du monastère d'Odebert, et la scène entre la Dame impudique et sa gouvernante où celle-ci lui rappelle la fin de ceux qui tentent les élus de Dieu est tirée de la propre imagination de l'auteur. Chez Mouffle ce sont les deux valets qui lavent la tête de Clair ; comme Robert Denyau il rejette le fait rapporté dans les *Acta Sanctorum* : à savoir que saint Clair prit sa propre tête après qu'elle fut tranchée, la lava et la porta à sa cellule. Le chœur qu'on entendait souvent chanter à son tombeau, suivant le récit de Denyau et des *Acta Sanctorum*, est celui qui, chez Mouffle, l'invite à monter au paradis.

Cette pièce aussi penche du côté des mystères puisqu'elle met en scène toute la vie de saint Clair, de son mariage jusqu'à sa mort. Il s'ensuit que les règles classiques sont complètement

(1) Chez Pierre Targa, in-4°. A la fin de son œuvre Denyau explique les circonstances qui l'ont poussé à l'écrire : « Ego Robertus Denyaldus Gisortianus Presbyter historiam Clarianam elaboravi pro beneficio accepto in oculorum morbidorum restituta sanitate per beati martyris imploratum patrocinium ».

(2) *L'histoire de la Vie, Martyre et Miracles de saint Clair, prestre et hermite au pays de Vixin*, par Robert Denyaldus, Rouen, 1645, in-8°.

ignorées, la seule unité d'action est celle qui réside dans le personnage de Clair ; enfin le drame se passe en plusieurs lieux, en Angleterre et en Normandie, quoique l'auteur prenne le soin, suivant l'usage classique, d'indiquer en bas de la liste des acteurs que la scène est à Oliester. Comme dans la *Sainte Aldegonde* de d'Ennetières le lieu de la scène change même au cours d'un même acte ; au second acte le théâtre représente successivement la chambre de Clair et celle de son Affidée à Oliester et un bocage en Neustrie. La pièce est moins classique de forme que les autres, il n'y a que quatre actes, le dernier étant suivi d'un chœur d'anges. L'auteur ne se soucie pas de chercher des noms particuliers pour ses personnages, sauf pour Clair, Cirin et Odebert, il désigne le reste de ses acteurs sous une appellation générale, le père et la mère de saint Clair, le père et la mère de son Affidée, le « demoniacle guery » et ainsi de suite. A la fin de la pièce on trouve le seul acte de violence physique qui se passe sur la scène de tous les drames que nous étudions ; les laquais tranchent la tête de saint Clair et l'ayant lavée dans une fontaine ils la portent à l'église. Pas plus que d'Ennetières, Mouffle ne prend soin d'expliquer à l'assistance de quelle manière les personnages viennent à connaître mutuellement les actions des autres. Comment l'Affidée sait-elle que Clair est parti et de quelle manière Clair découvre-t-il que la Dame impudique veut attenter à sa vie. On ne sait.

L'action, telle qu'elle est, à peine liée, est encore ralentie par des comparaisons interminables tirées de la Bible et de l'Apocryphe. Odebert, à propos de la guérison du possédé, cite la foi de Pierre marchant sur les eaux et celle d'Hélisée qui rendit la vie à l'orphelin :

En sa présence il veut, sans flotte et sans bateau
Que saint Pierre hardy, marche dessus les eaux,
Qu'Hélisée redonne à l'orphelin la vie
Que l'impiteuse mort luy a trop tost ravie (1).

La mère de l'enfant ressuscité le cite aussi :

Vous pouvez, s'il vous plaist, par vostre humble prière
Resusciter mon fils, me tirer de misère,
Comme en l'antique loy Hélisée rendit
A la veuve son fils, comme il l'avait predit.

(1) Acte III, scène II.

Jesus-Christ mon Sauveur pour faire voir sa gloire,
A voulu sur la mort remporter la victoire,
Le Lazare et le fils de la veuve Nain,
Il a ressuscitez par son pouvoir divin (1).

et les hermites dont le serviteur a été guéri ne veulent pas ressembler aux neuf lépreux qui ne revinrent pas exprimer leur reconnaissance à Jésus. Mais si la forme de la pièce de Mouffle est moins classique que celle de d'Ennetières, et si tous les traits d'un art dramatique des siècles passés s'y trouvent, le style est plus classique et plus conforme aux exigences de l'époque, tout en restant plat et peu inspiré. Le léger élément de comique et de familiarité que nous avons déjà remarqué dans la *Sainte Aldegonde* ne se trouve plus chez Mouffle ; celui-ci s'efforce de faire agir ses personnages d'une manière digne de leur situation. Le père de Clair agit en roi et arrange dignement le mariage de son fils ; cette scène est dépouillée de l'élément bouffon qui la colore dans le drame de d'Ennetières. Mais cet essai de dignité n'empêche pas que des bizarreries se glissent dans la pièce dès que la Dame impudique entre en scène ; rien de plus curieux que le récit de saint Clair quand il cite les pièges tendus par des femmes aux caractères bibliques, ou bien la scène dans laquelle la dame exprime clairement à sa gouvernante ses intentions vis-à-vis de Clair.

Malheureusement, dans toute la pièce il n'y a pas une seule scène vraiment dramatique et vibrante, tous les personnages sont des figurants qui suivent automatiquement leur devoir ou leur plaisir sans aucune lutte, sans aucune hésitation. Le sens dramatique manque à l'auteur et toutes les excuses qui nous semblaient d'abord excessives sont dès lors pleinement justifiées.

Les pièces que nous venons d'étudier sont écrites par des auteurs de province ; aussi ne s'étonne-t-on pas trop qu'elles ne se conforment guère aux exigences des règles, mais les trois suivantes sont les œuvres de dramaturges parisiens qui n'ont pas pu rester ignorants de la nouvelle tendance littéraire. Néanmoins leurs œuvres ne sont rien moins que classiques.

Le sujet du martyre de saint Eustache a attiré les deux

(1) Acte III, scène IV.

dramaturges Balthazar Baro et Desfontaines comme il avait attiré Pierre Bello une dizaine d'années plus tôt. La pièce de Desfontaines, *Le Martyre de saint Eustache, tragédie*, fut imprimée à Paris en 1643 (1), et celle de Baro, *Saint Eustache, martyr. poème dramatique*, en 1649 (2), mais cette dernière fut écrite longtemps avant si l'on en croit l'avertissement qui précède la pièce : « la mesme obéissance qui me le fit composer, me le fait mettre en lumière après m'en estre défendu depuis dix ans : et j'ay cru enfin que je devois cette justice au sieur des Fontaines, qui a fait imprimer le sien sans se nommer, de ne souffrir que son nom et le mien fussent confondu en un mesme ouvrage » ; en outre, le *Répertoire général de toutes les pièces représentées sur les théâtres de Paris, 1600-1649*, donne l'année 1639 comme date de la représentation du *Saint Eustache* de Baro. Les deux tragédies sont tirées de la même source. c'est à peu près leur seule ressemblance. Si Desfontaines connaissait l'œuvre de son prédécesseur, il ne semble pas en avoir beaucoup tiré parti.

La première scène de la pièce de Baro (3) se passe dans le palais de l'empereur Trajan à Rome. Celui-ci désire récompenser

(1) Le privilège est du 13 janvier 1643. Brunet cite comme date de la première édition 1643, mais nous n'avons pas pu en trouver un seul exemplaire. Ceux que nous avons vus sont de 1644 avec l'achevé d'imprimer pour la seconde fois le 30 décembre 1644. Comme nous l'avons déjà signalé la pièce fut jouée à l'Hôtel de Bourgogne en 1642.

(2) Le privilège est du 31 novembre 1648, l'achevé d'imprimer du 1^{er} juillet 1649.

(3) Balthazar Baro, né à Valence entre 1593 et 1600, y fit ses études et entra dans la maison d'Honoré d'Urfé comme secrétaire. A la mort de celui-ci, en 1625, il finit l'*Astrée* sur les notes laissées par d'Urfé et cette conclusion fut reçue avec un tel enthousiasme que Titon de Tillet, après avoir donné une liste des œuvres de Baro, ajoute qu'elles « n'ont pas fait tant d'honneur à leur auteur que la cinquième partie ou conclusion de l'*Astrée* ». Ensuite, protégé par Richelieu, il entra en qualité de gentilhomme au service de M^{l^{ls}} de Montpensier. Il fut élu membre de l'Académie Française avant 1637 et prit part à l'examen du *Cid*. Sur la fin de sa vie il eut la charge de procureur du roi à Valence. Beauchamps, de Lériss, Goujet, Pellisson et Titon de Tillet lui assignent une autre charge de création nouvelle, celle de trésorier de France à Montpellier, mais Mellier réfute cette assertion faute de preuves. Il publia, entre 1629 et 1652, neuf pièces de théâtre, y compris celle de *Saint Eustache*. La date de sa mort est inconnue.

Voir : Beauchamps. *Recherches sur les théâtres de Paris*. Paris, 1735, in-8°, tome II, p. 71.

De Lériss. *Dictionnaire portatif des théâtres*. Paris, 1754, in-16.

Goujet. *Bibliothèque Française*. Paris, 1740-1756, in-12, tome XVI, p. 123

Mellier. *Balthazar Baro*. Bulletin de la Société d'Archéologie et de Statistique de la Drôme, XXXI, 1897, p. 1-23, 113-157.

Pellisson. *Histoire de l'Académie française*. Paris, 1701, in-12, p. 237.

ser Placide d'avoir vaincu les Parthes, mais Placide refuse obstinément de rien accepter, sauf deux splendides lévriers de race, car la chasse est son passe-temps favori en temps de paix. Plotine, femme de Trajan, suggère qu'on pourrait plus facilement faire accepter à la femme du général quelque récompense ; mais Trajan, qui sait que Trajane est aussi peu ambitieuse que son mari, rejette cette proposition. Finalement il est convenu qu'on lui offrira une statue de Jupiter richement ornée de pierres précieuses. Trajane est remplie de gratitude mais l'empereur et sa femme coupent court à ses remerciements en sortant de la scène. Pendant que Trajane admire la statue, Placide revient de la chasse pour lui raconter un miracle dont il vient d'être témoin. Pendant qu'il chassait un cerf d'une taille magnifique et que, dans l'ardeur de la chasse, il s'éloignait de ses gens, l'animal s'arrêta net, et aussitôt Placide vit entre ses bois, sur une croix de lumière, un corps ensanglanté d'où sortit une voix qui lui commanda de ne plus brûler d'encens devant de vaines idoles. Son récit convertit son épouse et, brisant l'idole qu'elle tient toujours à la main, elle suit Placide au baptême, accompagnée de ses deux enfants.

Au commencement du second acte, Tyrsis, amoureux de Trajane, se lamente de la voir si fidèle. Il ne conserve aucun espoir que son amour pour elle, auquel on a déjà fait allusion au premier acte, puisse être récompensé. Il se résout à prendre le vaisseau qui l'attend, espérant l'oublier en des pays lointains. Placide et Trajane, qui désormais se nommeront Eustache et Théopiste, revenus de leur baptême, entrent en scène. Celle-ci se montre beaucoup moins soumise à la volonté de Dieu que son mari et se plaint que Dieu les a dépouillés de tout, maison, richesses, domestiques, troupeaux. Son époux l'accuse de blasphémer et l'encourage à supporter ses maux, en lui citant la pauvreté de Jésus. Il l'exhorte de tourner ses yeux vers la gloire future et réussit à la convaincre que tout est pour le mieux. Cependant ils ne veulent plus rester dans un pays où ils ont subi tant de malheurs et, se trouvant au bord de la mer où un vaisseau appareille, ils demandent à y être admis comme passagers. Le matelot leur apprend que le vaisseau appartient à un seigneur auquel il faut demander la permission. Il revient bientôt et enlève Théopiste, laissant Eustache et ses enfants sur

la berge. Et voilà que ses malheurs s'accroissent. Un lion et un loup s'emparent de ses enfants pendant qu'il essaie de les porter l'un après l'autre à travers un fleuve qui leur barre le passage. Une bergère qui entend ses lamentations le secourt et l'amène chez son père qui s'est retiré depuis de longues années loin des vains plaisirs de la cour.

Mais pendant l'absence d'Eustache Rome est menacée de nouveau par ses ennemis et aucun des lieutenants de l'empereur ne le sert avec une ardeur pareille à celle d'Eustache. Les peuples du Bosphore, las de l'avarice de leur gouverneur, se sont fait justice eux-mêmes :

Remplissant d'or fondu son estomac avare (1).

et ils ont mis en déroute la garnison romaine. Trajan annonce sa résolution d'aller les vaincre lui-même, mais sa femme le persuade d'y envoyer Placide ; et, cédant aux instances de Plotine, il lui promet que si Placide est retrouvé il renoncera à son projet de partir lui-même. Immédiatement le messager et Arbilan sont envoyés à la recherche du célèbre général. A ce moment arrive le navire dans lequel Théopiste a été emportée et qui appartient — on l'a déjà deviné — à Tyrsis. L'orage les a rejetés à leur point de départ. Tyrsis a essayé vainement par tous les moyens de gagner Théopiste. Se moquant de Dieu qui, affirme-t-elle, sera toujours son appui, il est sur le point de la prendre par la violence lorsqu'il est miraculeusement foudroyé. Délivrée elle débarque chercher un refuge dans un village voisin. Au moment où elle vient de disparaître Eustache entre en scène habillé en villageois et se plaint d'avoir perdu sa femme et ses enfants. Il est interrompu par l'arrivée d'Arbilan et du messager. Dans une scène qui touche de près à la comédie ils demandent des renseignements sur Placide. Questionné il nie l'avoir vu et il les assure qu'il ne s'est pas embarqué non plus. Les deux Romains se moquent de lui et sont sur le point de repartir quand il les arrête avec la question :

Mais le connaissez-vous ?

auquel Arbilan répond immédiatement :

(1) Acte III, scène II.

Qu'est-ce qu'il nous propose
Si nous le cognoissons, je l'ay veu mille fois,
Je sçay quel est son port, son visage et sa voix,
Et fust il dedans la bouë, ou chargé de couronnes,
Je le recognoistrois entre mille personnes (1).

Alors Placide se révèle et se dit prêt à les suivre puisque son pays a besoin de lui.

Au quatrième acte Théopiste, entrée en service chez Amintor, ne peut plus dissimuler sa tristesse. Amintor la supplie de se remettre de peur de fâcher sa maîtresse qui a déjà assez de soucis, et puis il part voir l'armée romaine qui vient d'arriver. En route il rencontre deux jeunes soldats, La Fortune et La Fleur, qui lui racontent que la campagne est finie, l'ennemi s'étant soumis :

Au seul bruit des lauriers qui couvrent nostre armée (2).

L'ayant quitté les deux jeunes gens cheminent vers la maison d'Amintor où ils doivent loger cette nuit. Chemin faisant ils se racontent mutuellement leur histoire et se reconnaissent pour frères. La porte leur est ouverte par Théopiste qui, à leur vue, sent un trouble inexplicable s'emparer de son âme. Aux réponses qu'ils font à ses questions elle reconnaît ses propres fils. Elle leur révèle qu'elle est leur mère et leur demande de la conduire auprès de leur général qui apparaît fort opportunément. Placide la reconnaît immédiatement mais la laisse raconter son histoire et demander qu'on lui accorde ses fils. Puis il ôte son casque et elle le reconnaît aussitôt avec joie.

Au dernier acte Ermond offre à Placide de la part de l'empereur :

Tout ce qu'il a de bien, et Rome de plaisirs.

et l'invite à sacrifier. Placide refuse, révèle qu'il est chrétien, injurie les faux dieux et persiste dans sa dénonciation quoi que dise Ormond, qui, suivant l'ordonnance de Trajan, est forcé de l'envoyer en prison. Il raconte à Théopiste ce qui est arrivé et la supplie d'intervenir auprès de Placide. Elle envoie ses

(1) Acte III, scène vi.

(2) Acte IV, scène ii.

enfants à leur père tandis qu'elle-même essaie de fléchir l'impératrice ; mais dès que celle-ci apprend qu'Eustache est chrétien elle se déclare impuissante :

Mais ne vous flattez point, s'il persiste il est mort,
Quoy qu'il eust entrepris, et quoy qu'il eust pû faire,
Eust-il trempé ses mains dans le sang de son père,
J'eusse pû d'un seul mot son pardon obtenir
Et nul homme aujourd'huy n'eust osé le punir.
Mais touchant le forfait dont Placide est coupable
De parler seulement je me trouve incapable
Puisqu'en cette matière un decret solennel
Punit l'intercesseur comme le criminel (1).

Ormond auprès de Trajan n'a pas eu plus de succès, et sa seule espérance de sauver Placide repose sur Théopiste. Les époux entrent d'un air si calme qu'Ormond croit que Placide s'est rétracté, mais non ; eux et leurs enfants se proclament toujours chrétiens. On fait voir le « taureau enflammé » dans lequel ils sont destinés à être jetés ; mais rien n'ébranle le courage des martyrs. Seulement Eustache demande grâce pour sa femme alors qu'elle demande la même faveur pour son mari en raison de ses grands exploits. A leur tour les enfants veulent s'immoler à la place de leurs parents. Les deux fils d'abord, ensuite Théopiste et puis Eustache le dernier se jettent dans le taureau. Ormond, entraîné par leur exemple, embrasse la foi chrétienne, part proclamer publiquement sa conversion et mourir.

La tragédie de Desfontaines (2) se déroule d'une façon diffé-

(1) Acte V, scène IV.

(2) La vie de Desfontaines reste obscure par bien des égards. Nous savons seulement qu'il était comédien ambulant aussi bien qu'auteur dramatique Les frères Parfaict, de Lérès, Beauchamp et Maupoint donnent une liste de ses œuvres mais ne mentionnent pas l'auteur lui-même. La date de sa naissance est inconnue et la première trace que nous pouvons relever de lui est à Lyon en 1640. Pendant cette année il faisait partie de la troupe de Dufresne et Réveillon. En 1642, il semble certain qu'il fut à Avignon puisqu'il y fit imprimer *Les Galantes Vertueuses*, la seule de ses treize pièces qui fût imprimée ailleurs qu'à Paris. L'année suivante il assista à un mariage à Lyon, puis, venu à Paris, il entra à l'Illustre Théâtre mais quitta Molière et ses amis quand leurs affaires se brouillèrent et ils durent quitter leur théâtre des Métayers. Nous ne le retrouvons que cinq ans plus tard à Carcassonne où il tint sur les fonts-baptismaux la fille d'un autre comédien. En avril 1651 le sieur Beaupré, « comédien de la troupe Desfontaines », sollicite l'autorisation de donner des représentations à Nantes. Desfontaines mourut le 4 février 1652, à Angers.

Voir : H. Lyonnet, *Dictionnaire des comédiens français*. Paris, 1912-1913, 2 vol. in-8° ;

rente ; elle s'ouvre dans un bois. Placide, chevalier romain, est en train de répudier les faux dieux et de se convertir au christianisme à cause d'un miracle auquel il vient d'assister. Il est rejoint par sa femme, Trajane, qui est venue lui raconter qu'elle a été réveillée par une voix divine qui l'a appelée à devenir chrétienne. A son tour Placide lui raconte le miracle du cerf. Redoutant la colère de l'empereur ils se décident à quitter leur pays pour vivre dans un endroit où ils pourront exercer leur nouvelle foi sans danger, mais ce dessein ne peut se réaliser, l'empereur Trajan a toujours besoin de Placide pour vaincre les Perses qui sont en révolte contre l'empire romain. Cette nouvelle étant parvenue à Trajan il envoie chercher Placide. L'action se retourne donc à Placide et à sa femme qui viennent de subir un grand désastre :

Tous nos biens sont en cendres, et nos maisons en poudre.

.....
Tout est perdu, Placide, et tout espoir est mort (1).

nous apprend Trajane. Placide tâche de la consoler et lui montre combien les biens terrestres sont passagers, citant, comme le Placide de Baro, la vie de Jésus. Elle ne lui demande qu'une seule chose, c'est de quitter ces lieux aussi vite que possible. Placide, ayant prévu sa requête, a déjà conçu l'intention de passer en Asie pour voir la Terre Sainte.

Au second acte Trajan recommande de nouveau à ses courtisans de seconder fidèlement Placide dans sa campagne contre les ennemis de Rome. Procule, qui est allé chercher Placide, revient et apprend à l'empereur l'histoire tragique et le départ de son général. Trajan l'envoie le chercher par toute la terre, lui promettant une position plus éclatante qu'il n'a jamais eue. Mais notre héros tombe de malheur en malheur ; sa femme lui est ravie par le corsaire Arphax — on suppose que c'est dans son bateau que Placide et sa famille ont voyagé et qu'Arphax, épris de Trajane, ne veut pas la laisser partir, mais rien

J. Fransen. *Les comédiens français en Hollande au XVII^e et au XVIII^e siècle*. Paris, 1929, in-8°, p. 17 ;

G. Michaut. *La jeunesse de Molière*. Paris, 1922, in-8°, p. 116 ;

H. Chardon. *Nouveaux documents sur les comédiens de campagne*. Paris, 1886, gr. in-8°, p. 218.

(1) Acte I, scène iv.

ne nous est expliqué. Ses enfants sont enlevés par des bêtes sauvages comme dans la pièce de Baro, et Placide a maintenant tout loisir de se plaindre, mais il se résigne, se rappelant qu'il mérite tous ses maux à cause de ses péchés passés. Toutefois il est secouru par le vieillard Anthenor qui le console et l'invite à rester chez lui. C'est Anthenor qui débite la tirade contre les cours princières que Baro met dans la bouche de la bergère.

Le troisième acte nous ramène auprès de Trajane qui vogue au large dans le vaisseau du corsaire Arphax. Ne pouvant rien obtenir d'elle, il décide de la faire mourir, mais, voyant qu'elle se réjouit de ce projet et se rendant compte que sa mort ne soulagera pas sa passion, il trouve, comme trouvait Tyrsis dans la pièce de Baro, que le seul remède est de la prendre par la force. Trajane ne redoutait pas la mort mais elle craint de perdre son honneur et implore le secours divin, et immédiatement le ravisseur tombe foudroyé dans le fond du vaisseau. Placide dans sa retraite se félicite de la paix et de la sérénité de sa vie présente qui, cependant, sera bientôt troublée par l'arrivée de Procule et d'Acace. Procule, abordant Placide pour demander dans quel pays il se trouve, reconnaît immédiatement celui qu'il cherche, mais pour être plus sûr il lui demande des nouvelles d'un certain Placide ; le trouble que cette question provoque sur le visage de Placide confirme sa première impression. Procule lui annonce alors que l'empereur l'attend avec impatience. Contrairement au héros de Baro, Placide ne veut pas tout d'abord quitter sa retraite, mais, supplié par les deux Romains de venir en aide à sa patrie, il dit un adieu affectueux à Anthenor qui est très surpris de découvrir que le malheureux qu'il a abrité est le célèbre général romain, et se prépare à accompagner Procule et Acace. Agapie et Théopiste, les deux enfants de Placide, devenus grands, se rencontrent par hasard ; ils ont tous les deux le désir de s'engager dans l'armée romaine et ils se jurent une amitié éternelle.

Au quatrième acte on revient au moment où Trajane, échappée miraculeusement du vaisseau, est accueillie par Tullie. Trajane ne désire plus rien que la tombe. Si elle ne peut retrouver Placide dans la vie elle souhaite de le rejoindre dans la

mort. En ce moment Tullie qui l'a quittée depuis peu rentre avec la nouvelle qu'une armée romaine vient d'arriver et elle conseille à Trajane de s'adresser au général si elle désire retourner dans son pays natal. Mais revenons à Théopiste et à Agapie ; la question que pose celui-ci sur la raison de la tristesse de son ami lui donne l'occasion de raconter sa vie, et c'est ainsi qu'ils se reconnaissent pour frères. Placide apprend par une lettre que Trajan est mort et qu'Adrien, qui lui succède, fait appel à sa loyauté. Il déplore la mort de son empereur et donne ordre que toute son armée reste sous les armes pour vaincre ou mourir glorieusement.

Entre le quatrième et le cinquième acte Placide a vaincu les Perses. Dans le combat il a remarqué le courage de Théopiste et d'Agapie et les fait venir auprès de lui. A leur abord il se sent fort ému, mais il considère comme cause de cette émotion le souvenir de leurs exploits. Il les interroge sur leur vie et à la fin de leur récit il reconnaît avec joie ses propres fils. Fort heureusement Trajane entre en ce moment et, se jetant aux pieds de Placide, implore son aide. Pour la seconde fois le cœur de Placide ressent une joie inexplicable et il relève la suppliante. Quand celle-ci lui explique que son mari occupait autrefois le rang qu'il tient actuellement, ajoutant naïvement qu'il lui ressemblait beaucoup, Placide reconnaît sa femme sans hésitation et lui présente les deux enfants. Ensuite la scène se passe de nouveau à Rome où Adrien remercie les dieux de son triomphe et ordonne un sacrifice. Il témoigne sa reconnaissance à Placide et l'invite au sacrifice. Le refus de Placide le fait entrer dans une violente colère et quand, au lieu de se repentir, son général le supplie de quitter ses vaines idoles, Adrien ne peut plus se contenir et ordonne que Placide soit jeté aux lions. Trajane qui entre au même moment entend cet ordre, elle jure qu'on ne la séparera jamais plus de son mari et elle le suit. Adrien exprime pourtant quelques regrets mais ils ne sont pas très profonds puisqu'il poursuit Théopiste et Agapie sans hésitation. Ceux-ci bravent les supplices :

La mort est toujours belle et toujours honorable
Quand on meurt innocent, et non pas coupable (1).

(1) Acte V, scène vi.

riposte Théopiste ; et même, comme tous les martyrs, ils souhaitent la mort. Et maintenant nous arrivons à la seule scène qui, dans tout le drame, soit véritablement dramatique ; on y sent l'influence cornélienne. L'entrée de Trajane, dont la juste indignation se mêle à une satisfaction triomphante qu'elle n'essaie pas de cacher, est pleinement réussie :

Tu fremis, inhumain, à l'aspect de mes yeux.
Mais barbare vien voir les effets de ta rage.
Vien cruel, vien toy-mesme achever ton ouvrage :
Car enfin les Lyons moins farouches que toy
Laissent à ta fureur ce Tyrannique employ.
Vien voir ces animaux d'un pas lent et timide
Approcher en tremblant mon illustre Placide,
Et malgré la fureur dont ils sont revestus
Faire par leurs baisers hommage à ses vertus (1).

Ce défi magnifique ne fait que redoubler la colère de l'empereur, et Trajane, Théopiste et Agapie sont envoyés à la mort tandis que Placide doit souffrir par le « supplice inventé par Busire ». Adrien se plaint d'avoir dû immoler son général aux dieux en même temps qu'il exprime des lieux communs sur le malheur de régner. Des anges tenant des palmes et des couronnes invitent les martyrs à monter au ciel, et Procule et Acace ensevelissent les corps.

L'histoire de saint Eustache se trouve dans les *Acta Sanctorum*, dans *La Légende dorée* et dans les œuvres de Baronius et de Surius. En outre, il parut à Paris, en 1642, une vie de saint Eustache traduite de l'italien (2) dans laquelle Desfontaines puisa quelques traits. Les deux dramaturges ont resserré l'action et beaucoup retranché du récit original ; ils omettent presque complètement les homélies religieuses, la scène du baptême, les deux entretiens qu'avait Placide avec le Christ et le récit des maux que subirent les deux époux avant de quitter Rome. Le corsaire de la légende qui voulait prendre la femme de Placide parce qu'il n'avait pas de quoi payer son passage — détail que négligent Baro et Desfontaines — est remplacé chez Baro par Tyrsis, introduisant ainsi l'inévitable élément de galanterie. Il a

(1) Acte V, scène vii.

(2) Mansini. *La vie admirable de l'invincible martyr saint Eustache*, traduite de l'italien par le sieur D. L. R. F. Paris, 1642, in-8°.

imaginé aussi les scènes de récompense au début de la pièce, le rôle de Plotine, celui d'Amintor et la résolution de Trajan d'aller lui-même lutter contre les Perses. En faisant revenir le vaisseau d'où il est parti et en ajoutant que la seule renommée de Placide était assez pour étouffer la révolte, Baro a pu resserrer son action dans « Rome et ses environs » tandis que Desfontaines, suivant de plus près la légende, a dû placer la sienne dans « l'empire romain ».

A plusieurs reprises Desfontaines s'écarte de la source; ainsi Trajane vient au bois trouver son mari, les messagers reconnaissent immédiatement Eustache et ce dernier ne veut pas tout d'abord retourner à Rome. Il a imaginé le rôle d'Anthenor et le chagrin que le départ d'Eustache cause à celui-ci, traits qui semblent empruntés au livre de Mansini. Il a imaginé aussi le fait qu'Eustache reconnaît le premier ses enfants et les présente à sa femme. Il n'y a que deux incidents communs à tous les deux et particuliers à eux seuls : le miracle qui sauve l'honneur de Trajane — sur ce point la légende ne donne rien de très précis (1) — et le fait qu'Eustache, contrairement à la légende, reconnaît sa femme et se révèle à elle. Aussi est-il évident que Baro et Desfontaines ne se doivent presque rien, ils ne se sont pas inspirés non plus de la tragédie de Pierre Bello (2). Celui-ci dramatise toute la légende avec une richesse d'imagination et une verve considérables. Il ne retranche rien et met en scène le diable fou de rage à cause de la conversion de Placide. « J'en crève de dépit », dit-il, et en compagnie de son amie intime, la sorcière Canidie, qu'il traite de « vieille édentée » et de « vieille barbotte », il trame la perte du malheureux chevalier d'une façon extrêmement pittoresque et vivante.

En comparant ces trois drames qui ne sont séparés que par une dizaine d'années d'intervalle et dont ceux de Desfontaines

(1) « Le Seigneur étendit sa protection sur la femme d'Eustache et l'étranger ne la connut pas, mais, la renvoyant, il mourut. » Voragine. *La Légende dorée*.

« Dominus veri navis ille alienigena, accipiens uxorem Eustathi perduxit ad suam patriam. Domini vero gratia obumbravit Mulierem ut non se illi commisceret alienigena in omni illo tempore : hoc enim et postulabat a Deo, ut custodiretur ab alienigena communione contigit vero, illum alienigenam mori, et ipsam esse suae potestatis. » *Acta Sanctorum*, le 20 septembre.

(2) *Le Martyre de saint Eustache*, réédité par H. Helbig pour la Société des Bibliophiles liégeois. Liège, 1865, in-8°.

et de Baro n'ont encore de classique que le ton, on peut se rendre compte du progrès de l'art dramatique ; de tout ce qu'il a gagné de dignité, d'austérité et de vraisemblance et de tout ce qu'il a perdu de pittoresque, de naturel et de spontané (1). Nos deux auteurs sont à mi-chemin entre l'art que représente Pierre Bello et l'art nouveau qui venait d'éclore ; ils ont rejeté en grande partie l'élément didactique et le surnaturel, mais en continuant de baser leurs drames sur les exploits de leurs personnages ils ne sont pas encore arrivés à faire évoluer ceux-ci, et à donner d'eux une étude psychologique.

Desfontaines ne sait pas manier ses éléments de façon à présenter une œuvre raisonnée et compréhensible. Sauf la table des acteurs, rien ne nous explique pourquoi, dans une tragédie qui a pour titre *Le Martyre de saint Eustache*, il s'agit d'un certain Placide. L'explication de la ruine de Placide et de sa femme est aussi très vague, et si on examine le texte de près on est obligé de conclure que ces mêmes Perses qui constituaient au premier acte un danger si pressant qu'il fallait trouver Placide à tout prix, attendent son retour pendant près de douze ans pour recevoir enfin la punition de leur rébellion (2). Dans ses inventions, Desfontaines est beaucoup moins heureux que Baro ; la rencontre de Trajane et de Placide dans le bois est invraisemblable et toute l'explication de la réunion de la famille est forcée. On trouvera les mêmes défauts dans son *Saint Alexis*.

Ces deux drames sont moins classiques au point de vue de la structure que les deux précédents puisque cette unité d'action qui réside dans le principal personnage y manque ; on suit tantôt le sort d'Eustache, tantôt celui de sa femme et en troi-

(1) M. Helbig écrit avec raison dans son introduction de la réédition : « En dépit des défauts de la tragédie de Bello on doit la préférer à celle que fit paraître, une dizaine d'années plus tard, sur le même sujet, Desfontaines, auteur dramatique assez fécond. Si la langue retarde un peu chez le poète dinantais, son vers est au moins aussi coulant que celui de Desfontaines, et il a plus d'originalité que celui-ci, et surtout plus de naturel. »

(2) Le Persan, dites-vous, plein d'orgueil et d'audace
Ne reconnoist plus Rome ?

Je connois les humeurs de cette nation,
Sa seule vanité fait sa rébellion. (Acte I, scène II.)

et plus loin, au retour de Placide après sa victoire :

Pour la seconde fois Rome victorieuse
Fait reverer ses lois à cette ambitieuse. (Acte V, scène I.)

sième lieu celui de leurs deux enfants. Baro, au moins, n'ignorait pas ce défaut de son œuvre. Dans sa préface il s'exprime ainsi : « Cher lecteur, je ne te donne pas ce poème comme une pièce de théâtre, où toutes les règles seroient observées, le sujet ne s'y pouvant accommoder. » Quant au ton, il est uniformément élevé, sauf cette légère défection que nous avons déjà remarquée dans la pièce de Baro. Sa pièce est incontestablement mieux bâtie que celle de Desfontaines, mais en revanche il n'y a rien chez lui de si frappant ni de si dramatique que la tirade que Desfontaines met dans la bouche de Théopiste.

Pour finir on remarque en passant des allusions contemporaines, procédé toujours goûté de l'assistance ; quelques-unes sont franchement anachroniques et originales comme l'allusion que fait Baro à la renommée de la chasse anglaise :

Dieux que leur port est noble et leur taille bien prise !
Ces climats séparez qu'abbreuvela Tamise
N'ont rien vu de pareil (1).

D'autres sont d'une allure si conventionnelle qu'elles sont devenues des lieux communs, comme la tirade dirigée contre l'hypocrisie des cours princières qui se trouvent chez les deux auteurs et celle contre l'égoïsme de l'époque dans la pièce de Baro :

Au siècle où nous vivons chacun ayme l'utile,
Et par un sort avare et qui doit estonner
Tout le monde sçait prendre et peu sçait donner (2).

Le sujet d'où Desfontaines tira sa seconde tragédie religieuse : *L'Illustre Olympie ou le Saint Alexis*, publiée à Paris en 1644 (3), avait déjà servi comme sujet de miracle au quinzième et au seizième siècle. Il figure dans le répertoire d'une confrérie qui résidait à Paris près des Halles ; et des pièces sur le même sujet furent jouées à Compiègne (1485), à Metz (1498) et au Puy (1608). On signale aussi des tragédies de saint Alexis chez les Jésuites d'Annecy (1601), de Pont-à-Mousson (1602), d'Arras (1612) et de Béthune (1621) (4).

(1) Acte I, scène 1.

(2) Acte I, scène 1.

(3) Chez Pierre Lamy, in-4°. Le privilège est du 7 mai, l'achevé d'imprimer du 4 décembre.

(4) G. Lanson. *Étude sur les origines de la Tragédie classique en France*. R.H.L., 1903.

Euphemien, sénateur romain, demande comme récompense de ses services, son empereur Honorius l'ayant autorisé à tout demander, que l'on accorde à son fils la main d'Olympie, pupille de l'empereur. Celui-ci hésite d'abord parce qu'il l'aime lui-même et avant d'accorder cette demande il offre son sceptre et sa couronne à la jeune fille qui les refuse. Alors Honorius donne son consentement au mariage d'Alexis et d'Olympie parce qu'Olympie a toujours aimé Alexis qui, à cette nouvelle, ne sait que dire de son bonheur. On fait les apprêts du mariage. Polidarque et Philoxène, généraux romains, revenus après des conquêtes éclatantes, sollicitent à leur tour, comme marque de la faveur impériale, la main d'Olympie. Honorius leur explique que la satisfaction de leur désir n'est plus en son pouvoir ; mais il offre à Polidarque le sceptre d'Alaric auquel il vient de l'arracher, et à Philoxène, qui a fait rentrer Stilicon dans son devoir, de partager sa propre couronne, honneurs qu'ils refusent. Ne pouvant posséder Olympie ils parlent forcément de mourir, mais Honorius les engage à montrer plus de courage. Alexis, qui a renvoyé tout le monde afin de goûter en paix son bonheur inattendu, nous apprend sans aucun avertissement qu'un commandement du ciel lui ordonne de quitter son épouse. Il n'y a point d'explication, point d'adieux.

Au second acte Polidarque et Philoxène, qui ne peuvent oublier leur passion pour Olympie, rôdent la nuit autour de la demeure d'Euphemien et essayent de se consoler de leur perte quand Aristandre, capitaine des gardes, les mande auprès de l'empereur fortement inquiété par la fuite d'Alexis. Olympie même ne sait où le trouver. Hors d'elle, pleine d'une colère qui se dissipe immédiatement pour faire place à une grande tendresse dès qu'elle trouve le portrait de son époux parmi ses vêtements nuptiaux, elle donne l'ordre à ses suivantes d'aller le chercher partout, bien que celles-ci assurent que tout le possible a été fait pour retrouver le fugitif. Ces transports sont interrompus par l'arrivée d'Aglès, mère d'Alexis. Elle vient consoler la malheureuse Olympie, mais celle-ci croit que ce n'est là qu'une feinte et qu'elle désire en réalité la chasser de la maison. Aglès la calme et obtient qu'elle reste pour se consoler mutuellement.

Ensuite, par un brusque changement de scène que Desfon-

taines ne sait pas éviter, on nous met en présence d'Alexis, qui est en train de donner deux manteaux et tout son or, « les faux appas d'un esclat odieux », à trois mendiants qui ont peine à croire à leur bonheur et s'en vont tout joyeux s'engager dans l'armée romaine.

Au troisième acte, dont l'argument est très bref, Olympie exprime des plaintes qui sont interrompues par Honorius, Philoxène et Polidarque. Ceux-ci sont venus renouveler l'aveu de leur amour, mais en vain. En dépit de tous leurs arguments Olympie demeure ferme. Elle se considère comme l'épouse d'Alexis, et dès leur départ elle prend la résolution de suivre son mari, mais elle doit bientôt se raviser, ne sachant où le trouver. Alexis, rejeté par la tempête sur les côtes d'Italie, se décide à retourner à Rome sous un déguisement et d'y chercher un asile dans la maison de son père, estimant que c'est là :

qu'il faut vaincre et qu'il faut triompher,
De ses propres désirs, du monde et de l'enfer.

Au quatrième acte il met son projet à exécution, et pendant qu'il guette le moment de parler à Euphemien, il entend Polidarque et Philoxène prier Honorius de faire rompre le mariage. Honorius répond qu'il faut consulter le sénat et promet en même temps de veiller aux intérêts d'Euphemien qui, sollicité par Alexis, toujours sous son déguisement, accorde asile à son propre fils. Olympie, penchée sur une carte du monde, continue ses interminables lamentations. Ici Desfontaines intercale une scène entre Alexis et Licias, serviteur d'Euphemien, où ce dernier traite Alexis de fainéant et de lâche, et où celui-ci montre la soumission que Desfontaines croit digne d'un futur martyr. Cette scène est interrompue par l'arrivée d'Olympie, suivie de Philoxène qui l'importune toujours dans l'espoir de la faire changer d'avis en oubliant Alexis, mais Olympie s'y refuse obstinément. La scène qui doit être la plus émouvante de toute la tragédie, celle entre Alexis et Olympie, est complètement manquée ; on se perd en banalités et en galanteries dans le goût du temps. Alexis essaie, mais sans conviction, de rabattre la haute idée qu'a Olympie des perfections de son époux perdu. A sa question directe : « N'as-tu pas rencontré mon Alexis ? » il répond : « Peut-être » ; et à sa seconde question :

Tu ne connois donc pas l'auteur de mes regrets ?

il ne trouve rien de mieux à dire que :

Quand du ciel irrité la rigueur est extreme,
A peine un malheureux se connoit-il soy-mesme (1).

Olympie partie, Alexis prie pour qu'à sa mort sa femme puisse le reconnaître et ainsi être tirée de son incertitude. Sentant la mort approcher il prend la résolution d'écrire un billet à Olympie.

Au dernier acte, Honorius entend une voix qui lui apprend qu'il doit chercher un grand trésor :

Cent fois plus précieux que les perles, ny l'or.

et qui est caché dans le palais d'Euphemien. Celui-ci, interrogé, ne connaît pas ce trésor, mais Honorius croit éclaircir le mystère en se souvenant d'Olympie. Il constate que le ciel ordonne qu'il l'épouse et s'apprête à le faire. Tandis qu'Aglès souhaite le retour de son fils en contemplant un tableau de la vierge cherchant le Christ, Olympie entre parée de ses habits nuptiaux. Le ciel lui a promis qu'elle reverra son mari avant la fin du jour. Euphemien, revenu à sa maison afin de chercher le trésor, apprend du chœur des anges qui entourent Alexis quel est ce trésor. Il ordonne que le corps d'Alexis soit mis sur un lit de parade et va à la rencontre de l'empereur pour tout lui expliquer. Celui-ci envoie chercher Olympie pour rendre hommage au corps du saint. Honorius découvre dans la main d'Alexis un billet qui dévoile son identité et son amour éternel pour sa femme. Celle-ci, accablée de tristesse, tombe morte sur son corps. Honorius ordonne qu'on leur érige un temple pour tombeau.

Encore une fois, en faisant rentrer l'histoire de saint Alexis dans les cinq actes d'une pièce de théâtre, Desfontaines n'a pas su conserver le fil de son récit. Les explications nécessaires à la compréhension du sujet et à la conservation de la vraisemblance manquent; nulle part il ne nous indique que dix-sept ans se sont écoulés entre le départ d'Alexis et son retour à la

(1) Acte IV, scène VII.

maison paternelle et qu'il y avait le même laps de temps entre sa rentrée et sa mort. S'il avait seulement indiqué ce fait et les raisons de son retour — et certes ce n'est pas le souci de respecter les règles qui l'en empêchait — on comprendrait comment Alexis pourrait rester inconnu dans la maison de son père. Pas une seule fois Alexis et Olympie ne se trouvent ensemble sur la scène, et, en resserrant l'action, Desfontaines omet l'incident qui aurait fourni la scène la plus dramatique de la pièce, celle des adieux d'Alexis et d'Olympie. Dans les *Acta Sanctorum* (1), Alexis instruisit sa femme dans la foi chrétienne avant son départ et lui donna un anneau d'or. Pourquoi Desfontaines a-t-il retranché cette scène ? Avait-il peur d'entamer un dialogue où il fallait donner, s'il voulait suivre la source, un exposé de la doctrine chrétienne ? On est tenté de croire que ce n'est pas là la raison ; il eût été capable de remplir cette entrevue de galanteries à la mode, puisqu'il fait expliquer ainsi à Alexis la raison de sa mort :

Seigneur, après ce trait (la vue d'Olympie) qui me perce le cœur
Je sens bien que mon corps succombe à sa langueur.
Que l'excez de mon mal à ma force affoiblie,
Et que de sa prison mon ame se delie (2).

La seule explication possible de la suppression de cette scène intéressante, c'est que l'auteur n'a pas su prévoir toute la valeur dramatique d'une telle entrevue.

Les explications nécessaires et la scène la plus dramatique rejetées, Desfontaines a de la difficulté à remplir cinq actes. Il y met des scènes inutiles. Aux actes trois et quatre il y a trois scènes qui se composent exclusivement des plaintes monologuées d'Olympie, toujours sur le même thème, celui de la perte de son mari ; et au cinquième acte il y a encore deux scènes qui n'avancent pas l'action ni en rehaussent l'intérêt.

On remarque dans cette pièce, comme dans la plupart des tragédies de ces années-là, l'élargissement de l'intrigue amoureuse. Les rôles de Polidarque et de Philoxène n'ont aucune contre-partie dans la légende, et l'amour de l'empereur pour Olympie est une création de l'imagination de Desfontaines.

(1) L'histoire de saint Alexis se trouve sous la date du 17 juillet.

(2) Acte IV, scène VIII.

Comme ses collègues, il est tombé dans la même erreur, cette intrigue n'est pas assez étroitement liée à l'action principale pour en rehausser l'intérêt ; toute l'admiration que les trois soupirants témoignent à Olympie n'ébranle pas un seul instant sa fidélité envers son époux.

Desfontaines n'échappe pas à l'artificiel et à la galanterie de son époque. Les excès de politesse du premier acte touchent à l'absurdité. Euphemien n'ose pas demander Olympie pour son fils, celle-là ose à peine avouer son amour pour lui et personne ne sait les sentiments d'Alexis, tant il s'embrouille et hésite. La fausse modestie apparaît aussi dans l'entrevue d'Olympie et de sa belle-mère. Pourquoi croit-elle qu'on veut la chasser au comble de son malheur ? Dans la légende il n'y a rien qui le fasse supposer.

Cette pièce est même moins réussie que le *Saint Eustache*, elle est uniformément mauvaise et mérite bien l'oubli dans lequel elle est tombée. Mais en dépit de la faiblesse dramatique des pièces de Desfontaines et de son insouciance de toute règle théâtrale, il jouissait de son vivant d'une grande popularité, si l'on croit le témoignage de l'abbé de la Porte. « Desfontaines », écrivit-il, « n'avait reçu de la nature ni goût ni talent pour le théâtre, et cependant toutes ses pièces ont eu des succès marqués. Deux principales choses concourent à cette réussite, le goût naturel de la nation pour le spectacle et les talents des acteurs (1). »

(1) L'abbé Joseph de la Porte. *Anecdotes dramatiques*. Paris, 1775, in-8°, tome III, p. 146.

CHAPITRE V

Les autres drames religieux qui parurent entre 1636 et 1650 entrent d'une façon plus ou moins heureuse dans les limites des règles classiques. On voit, par la faible proportion de ceux qui ne s'y conformaient pas, que le théâtre libre, représenté par les pièces que nous venons d'étudier dans le chapitre précédent, n'était plus à la mode. La plupart des dramaturges, séduits par l'éclatant succès du *Cid*, s'efforçaient d'imiter un exemple si fameux.

Thomas Morus ou Le Triomphe de la Foi et de la Constance, tragédie en prose de Puget de La Serre (1), dédiée à la duchesse d'Esguillon, fut imprimée à Paris en 1642 (2). Cette pièce, qui nous semble faible à bien des égards, fut réimprimée trois fois, en 1657, en 1735, et une fois sans date, sans compter son insertion dans le théâtre de La Serre recueilli en 1661 ; elle jouissait d'un succès inouï, si l'on en croit le témoignage rapporté par l'abbé de la Porte d'après Guéret qui fait parler ainsi La Serre :

(1) Jean Puget de La Serre naquit à Toulouse vers 1600. Il fut d'abord garde de la bibliothèque de Monsieur, frère de Louis XIII, et historiographe de France, ensuite abbé, puis conseiller d'Etat. D'après le jugement de ses contemporains, ce fut un écrivain fécond et médiocre, mais qui sut s'acquérir de la popularité et qui ne manquait pas d'un certain cynisme, s'il faut en croire ce qu'en dit l'auteur du *Parnasse réformé* : il y fait avouer ouvertement à La Serre qu'il travaillait non pas pour conquérir l'immortalité mais pour gagner de l'argent ; et aux reproches qu'on lui adressait sur le sujet de ses livres, il répondait : « J'ai laissé aux autres le soin de bien écrire, et je n'en ay pris pour moy que celui d'écrire beaucoup. Enfin dans un temps où j'ay vu qu'on vendoit si bien les méchants Livres, j'aurois eu tort, ce me semble, d'en faire de bons. » Boileau se moque de lui dans sa troisième satire :

Morbleu ! dit-il, La Serre est un charmant auteur !

Ses vers sont d'un beau style, et sa prose est coulante.

Il mourut à la fin de 1665 ou au commencement de 1666.

Voir : Moréri. *Op. cit.*, tome XI, p. 367-368. Guéret. *Le Parnasse réformé*. Paris, 1669, in-12, p. 36.

(2) Chez Auguste Courbé, in-4°. Le privilège est du 26 octobre 1641, l'achevé d'imprimer du 4 janvier 1642.

« Sans parler du *Sac de Carthage* ny de *Sainte Catherine* qui ont esté représentées avec succez, on sait que *Thomas Morus* s'est acquis une réputation que toutes les autres Comédies du temps n'avoient jamais eüe. M. le Cardinal de Richelieu a pleuré dans toutes les représentations qu'il a veuës de cette Pièce. Il luy a donné des témoignages de son estime ; et toute la Cour ne lui a pas esté moins favorable que son Eminence. Le Palais Royal estoit trop petit pour contenir ceux que la curiosité attiroit à cette Tragédie. On y suoit au mois de décembre ; et l'on tua quatre Portiers, de compte fait, la première fois qu'elle fut jouée (1). Voilà ce qu'on appelle de bonnes pièces ; M. Corneille n'a point de preuves si puissantes de l'excellence des siennes, et je luy cederay volontiers le pas quand il aura fait tuer cinq Portiers en un seul jour (2). » Il semblerait qu'il ne fallût pas beaucoup pour faire pleurer Richelieu, mais Tallemant de Réaux déclare (3) que le grand ministre n'avait qu'un « assez meschant goust » pour les pièces de théâtre. Cependant le témoignage rapporté par La Porte est appuyé par celui de Chevreau (4). Dans une lettre à La Serre, il écrit à propos du *Thomas Morus* : « Vous avez voulu faire une religieuse de la Comédie, et nous témoigner que la vertu mesme qu'on enseigne dans les escoles et qu'on pratique dans les cellules pouvoit éclatter dessus les théâtres si vous estiez son introducteur ou son interprete... Si Thomas Morus eût eu les grâces que vous lui donnez, il est certain que ses juges se fussent rendus ses Advocats, que ses ennemis fussent devenus ses protecteurs, et que la mort eust été plus glorieuse si la vie de son Prince eust été plus belle. » Tant d'enthousiasme pour une telle pièce nuit à la véracité du témoignage, mais du moins contient-il peut-être un grain de vérité. Voyons ce que c'est que cette pièce qui a été cause de la mort de quatre portiers.

Henri VIII, roi d'Angleterre, est tombé éperdument amou-

(1) Mouhy (*Abrégé de l'Histoire du Théâtre français*, t. III, p. 15) rapporte le même incident lors de la représentation de *L'Amour tyrannique* de Scudéry, seulement il porte au nombre de cinq les portiers tués.

(2) *Op. cit.*, t. II, p. 221.

(3) *Les Historiettes*, publiées par Monmerqué et Taschereau. Paris, 1834, in-8°. t. I, p. 400, note 1.

(4) *Lettres nouvelles de M. Chevreau*. Paris, 1642, in-8° ; Lettre XLII, p. 224-229.

reux d'une jeune personne de sa cour, Arthénice (1), mais puisque celle-ci refuse obstinément de devenir sa maîtresse, il conçoit l'idée de répudier sa femme Catherine (2). Le pape refuse d'autoriser son remariage, aussi Henri annonce-t-il son intention de changer de religion. A ces desseins Thomas Morus oppose un refus énergique mais vain. Il est mis en prison et peu après il meurt, victime de ses principes. Henri chasse la reine et épouse Arthénice. Le premier acte de la tragédie de La Serre est un acte d'exposition, le second et le troisième sont une suite de conversations où tout le monde parle et où personne n'agit. Arthénice s'étend longuement sur son honneur et sa mère sur les avantages matériels de la faveur royale, tandis que Henri se perd en plaintes parce qu'il est dans l'impuissance, malgré sa position, d'obtenir tout ce qu'il désire. Au quatrième acte le roi annonce publiquement son intention de changer de religion et ordonne à la reine de partir immédiatement. Thomas Morus reçoit dans sa prison la visite de sa fille unique Clorimène, mais cette scène qui aurait pu être du dernier pathétique, est manquée, froide, artificielle. Au cinquième acte Clorimène demande au roi de pardonner à son père, et Henri, répondant aux supplications de la jeune fille, fait venir Morus. Il lui offre d'une façon complètement inattendue la moitié de son royaume, mais Morus reste fidèle à ses principes et le roi jure qu'il mourra. Le récit de sa mort est fait par le capitaine des gardes et la pièce s'achève sur les récriminations de Clorimène qui reproche ouvertement au roi d'avoir changé de religion uniquement pour satisfaire à son amour criminel. Elle soutient hautement l'innocence de son père et prédit la vengeance du ciel.

La source de cette tragédie n'est pas difficile à trouver, elle est tirée d'un des épisodes les plus connus de l'histoire de l'Angleterre ; mais peut-on préciser exactement dans quelle chronique La Serre la puisa ? M. Charles Bémont (3) a publié,

(1) Anne Boleyn.

(2) La Serre représente Catherine comme nièce de Charles V, en réalité elle était sa tante.

(3) *Le premier divorce de Henri VIII et le schisme d'Angleterre*, fragment d'une chronique anonyme en latin. Paris, 1917, in-8°. Une autre chronique contemporaine : *L'Histoire de la Royne Anne de Boullant*, dont il existe deux exemplaires à la Bib. Nat. (mss. fonds français 1742 et 2370) et qui a été publiée par Georges-

en 1917, un manuscrit latin sur le premier divorce de Henri VIII avec lequel le drame en question a tant de rapport qu'on est tenté de croire que La Serre le connaissait et qu'il en tira le sujet de sa pièce, d'autant plus que ce manuscrit provenait de la bibliothèque de Colbert et que La Serre avait dédié à celui-ci son *Triomphe de la Foy*. Aussi, en raison de sa fonction de garde de la bibliothèque de Gaston d'Orléans, n'est-il pas vraisemblable que La Serre se soit intéressé aux contenus d'autres bibliothèques et qu'il ait eu ses entrées à celle de Colbert ? D'après ce manuscrit, Henri VIII, dans la vingtième année de son règne (1528), tomba éperdument amoureux d'Anne Boleyn, une jeune fille de sa cour, fort bien instruite, qui savait danser, jouer du luth et parler français et latin. Introduite sans témoins (1) en présence du roi elle refusa résolument de devenir sa maîtresse. Ce refus ne fit qu'augmenter le désir qu'avait le roi de la posséder et il conçut le projet de répudier la reine (2), quoiqu'on rapporte que celle-ci était « *praedita tanta charitate in maritum* ». Après bien des démarches et des pourparlers, Henri VIII arriva à ses fins, et épousa secrètement Anne Boleyn le 25 janvier 1533. Elle fut couronnée publiquement le 1^{er} juin de la même année. Quant à Sir Thomas Moore, il avait volontairement quitté son office dès qu'il s'était aperçu que le roi persistait dans des desseins qu'il ne pouvait ni ne voulait seconder, et, quand Henri exigea qu'il souscrivit à la légitimité de son mariage avec Anne et qu'il jurât fidélité à l'enfant à naître, il refusa nettement malgré les arguments de Thomas Cromwell que le roi avait envoyé pour essayer de le fléchir. Il fut emprisonné dans la Tour de Londres, le 17 avril 1534, pour y attendre, pendant plus d'un an, son arrêt de mort. Le chroniqueur anonyme nous rapporte qu'une de ses filles qui assista à ce triste spectacle

Adrien Crapelet (Paris, 1826, gr. in-8) à la fin des *Lettres de Henri VIII à Anne Boleyn* ne dit presque rien sur l'époque de la vie de celle-ci que reproduit La Serre, et ainsi comme source est négligeable.

(1) La Reyne à Arthénice, acte III, scène v :

Je sçay que le roy vous a parlé fort long-temps en secret.

(2) « *Virginitatis meae florem marito (quicumque is futurus est) semel consecravi. Huic, quoniam aliam dotem quam adferam non habeo, indelibatam servabo.* » Ad haec rex : « *Si marito, « inquit », tam obstinate te servas, salva res est ; non-dum spes mihi in totum periit.* » (*Chronique latine*, p. 47.)

se jeta aux genoux de son père et le supplia d'accepter les conditions du roi et de sauver ainsi sa vie. Moore éprouva un moment d'hésitation, se reprit, mais, se détournant, il pleura amèrement (1).

Il est à remarquer qu'on trouve dans le récit de ce chroniqueur inconnu tous les faits principaux du drame de La Serre. Afin que l'unité de temps soit respectée, Morus est toujours chancelier au moment de son arrêt de mort et il est décapité immédiatement sans languir plus d'un an en prison. On ne parle que d'une fille de Morus, aussi La Serre prend-il la liberté de la qualifier de fille unique pour rehausser le pathétique. Thomas Cromwell étant d'origine humble, notre auteur a donné son rôle au duc de Sofoc pour souscrire à l'exigence littéraire, déjà bien établie, qui veut que les personnages de tragédie soient de haute naissance. Les arguments que présente le duc quand il rend visite à Thomas Morus dans sa prison ne sont autres que ceux que le chroniqueur latin prête à Thomas Cromwell en pareil cas. Ils n'ont pas plus d'influence sur lui que ceux du duc de Sofoc sur le Morus de La Serre, seule la vue de sa fille lui cause un petit moment de défaillance. Finalement et pour terminer l'énumération des points de ressemblance entre la pièce de La Serre et le récit latin, tous deux s'appuient beaucoup sur la chasteté de la jeune fille, ils ne soufflent mot de ce qu'Anne a dû céder au roi avant son mariage. L'auteur de cette chronique est franchement ennemi du changement de religion et il est vraisemblable que La Serre, en bon catholique, aurait tiré ses renseignements d'un auteur dont il partageait les sentiments. Plus on consulte les documents de cette époque, plus on est porté à croire que cette chronique est bien la source d'où La Serre a puisé sa tragédie. Freidmann (2), dont l'étude sur Anne Boleyn est tirée d'un examen mi-

(1) *Erat in tumultaria hominum frequentia quae ad hoc triste spectaculum conve-
nerat, ex filiabus Thomae Mori una, quae genibus patriis inhaerens ; quoad lacri-
mae sinebat, rogabat patrem ut sibi ipsi parceret, et cum rege conveniret ; nam vita,
quamvis iam condemnato, spondebatur, si ante ictum resispuisset. Ille ex occurso
et pietate filiae percussus, simulque occulta naturae vi ablatas, velut animo labes-
cere est visus ; recollegit tamen se et in amplexum filiae ruens, hoc solum dixit :
« Desine, filia mea Ena, patrem tuum tentare », et aversus flevit amarissime. *Op.
cit.*, p. 72.*

(2) Paul Freidmann. *Anne Boleyn*. Londres, 1884, 2 vol. in-8°.

nutieux des documents du temps, ne prête pas à Catherine, femme de Henri VIII, toutes les vertus que lui attribue l'auteur de la chronique latine et ne dit rien de sa grande affection pour le roi (1). Il attribue aussi à Anne des raisons fort différentes de celles qu'avance l'héroïne de La Serre, quand elle refuse de devenir la maîtresse du roi. D'après Freidmann, Anne était ambitieuse et espérait une carrière plus éclatante, d'autant plus que Henri n'avait pas la réputation d'enrichir ses maîtresses ni de les garder longtemps (2).

Puget de la Serre n'est pas le premier des auteurs dramatiques français qui ait cherché le sujet d'une pièce de théâtre dans l'histoire moderne ; La Calprenède avait déjà donné *Le Comte d'Essex* (1632) et *Jeanne d'Angleterre* (1637), et Regnault *Marie Stuart, reine d'Ecosse* (1638). Mais La Serre est le seul de ceux que nous étudions qui y ait puisé le sujet d'un drame religieux. Evidemment il devrait y en avoir beaucoup dans les guerres de religion qui venaient de finir, mais les martyrs de cette époque étaient beaucoup trop récents pour qu'on osât les faire paraître sur la scène, et aussi il faut se rendre compte que, pour un bon catholique, ces martyrs n'étaient que des hérétiques. Paul Lacroix (3) nous fait remarquer que La Serre a été assez audacieux pour qu'on fît retrancher de la première édition de son œuvre les trois dernières scènes du cinquième acte ; dans cette édition-là le drame finit par les mots du roi : « Il faut que je me face craindre, si je ne puis me faire aymer ». Le monologue d'Arthénice, le récit de la mort de Morus et la scène violente et hardie entre le roi et Clorimène ont été supprimés. Après avoir signalé ce retranchement, Lacroix ajoute : « L'histoire littéraire se tait sur les motifs de cette suppression ; mais il est probable qu'on aurait voulu éviter des allusions fâcheuses à la reine Anne d'Autriche, à Louis XIII et même à Richelieu. Ce dialogue par exemple était un peu hardi à cette époque :

LE ROY.

Un roy commande ce qu'il veut.

(1) *Op. cit.*, t. II, p. 18-22.

(2) *Op. cit.*, t. I, p. 45-50.

(3) Catalogue de la Bib. de M. de Soleinne, n° 1077.

CLORIMÈNE.

Un homme de bien fait ce qu'il doit.

LE ROY.

Est-ce le devoir d'un sujet de s'opposer aux desseins de son Prince ?

CLORIMÈNE.

Est-ce le devoir d'un Roy d'imposer des Loix pleines d'Impiété et de Sacrilège ?

LE ROY.

J'ay fait ce qu'il m'a pleu.

CLORIMÈNE.

Et lui ce qui estoit juste.

On était bien près des supplices de Marillac, de de Thou, etc., pour que ce langage ne blessât pas quelqu'un. » Il voit dans les réflexions d'Arthénice : « Ha ! que les couronnes seroient à bon marché, si tout le monde ressentoit comme moy, les espines dont elles sont faites ! Tous ceux qui les regardent les souhaitent, comme éblouis de l'esclat qui les environne. Et tous ceux qui les portent les méprisent, comme affaizés d'un fardeau si pesant ». le langage que tenait à ses amis Anne d'Autriche opprimée par Richelieu et pleurant Buckingham. Que ce soient là les véritables raisons pour faire retrancher les dernières scènes, on n'ose pas trop l'affirmer, mais il serait intéressant de savoir si elles se trouvaient dans la version qui avait tant ému Richelieu et si, à la suite de cette représentation, c'était le grand ministre lui-même qui avait ordonné cette coupure.

Il y a dans l'histoire de Henri et d'Anne Boleyn, sans trop s'écarter de la vérité historique, de quoi faire une belle tragédie. La Serre a bien choisi son sujet mais il n'a pas su le conduire d'une façon aussi habile. L'intrigue amoureuse y est plus étroitement liée que dans n'importe quelle autre histoire qu'ont choisie les auteurs de tragédies religieuses de cette époque. Cette intrigue fait partie intégrante de l'action et cependant La Serre n'a pas pu arriver à faire sentir à quel point l'une dépend de l'autre. L'élément de lutte se trouve tout développé dans la source, mais La Serre ne le fait pas ressortir d'une façon claire et saisissante.

Le drame débute d'une manière qui promet bien ; on nous

présente au premier acte tous les principaux personnages sauf Clorimène, et l'état des affaires au moment où la pièce commence est exposé d'une façon claire et raisonnée. Mais après cette exposition bien menée, la pièce se gâte, elle est vide, il n'y a ni assez d'événements ni assez d'étude psychologique pour remplir quatre actes. La rigidité des caractères qui gâte presque toutes les œuvres de ce genre nuit à l'intérêt. Thomas Morus n'a aucun regret de mourir, la pensée de laisser sa fille seule au monde ne pèse guère sur lui, quoique l'histoire mette en lumière sa tristesse. La préoccupation d'Arthénice de conserver son honneur et l'insistance avec laquelle elle y revient rendent son caractère on ne peut plus monotone ; à aucun moment elle ne soupire après une situation qui aurait de quoi séduire la plus vertueuse, et elle ne jette qu'un regard bâtif sur toutes les conséquences politiques de la passion qu'a le roi pour elle. Il est à regretter que l'auteur ne nous donne pas une scène entre Morus et Arthénice puisque, pour des raisons très différentes, ils travaillent pour la même fin. Cette scène aurait pu être utilisée à rappeler sur la scène celui qui doit remplir le rôle principal. Thomas Morus est bien présenté au premier acte, puis on l'oublie pendant les deux suivants pour ne le voir revenir qu'au moment où le roi annonce sa résolution de changer de religion. Est-il vraisemblable qu'un homme tel que Morus, qui avait la force et la conviction d'affronter le martyre sans fléchir, ne fasse aucune démarche pour éviter un événement qui lui semble le plus funeste qui puisse arriver à sa chère patrie ? Dans la source il étale son déplaisir en quittant son poste de chancelier et en publiant quelques manifestes.

Les unités d'intérêt et de temps sont conservées et celle de lieu de la façon générale dont Corneille le comprenait, les entrées et les sorties des personnages sont soigneusement expliquées et le drame, tout compte fait, est classique dans sa présentation, sauf en ce qu'on apporte sur la scène dans de grands bassins les têtes de ceux qui ont déjà été martyrisés. Mais l'esprit de la tragédie classique manque presque complètement ; le roi, en face d'un problème identique à celui que devra résoudre le Titus de Racine, celui de choisir entre son devoir comme roi et ses inclinations personnelles, se rend sans lutte. Arthénice, mise dans une position d'où rejaillissent naturellement deux

sentiments très humains, le désir de garder son honneur et la séduction de la situation que lui offre le roi, ne lutte guère davantage. Ces deux personnages, ainsi que celui de Morus dans son rôle de martyr conçu d'après les préjugés du dix-septième siècle qui ne semblent pas admettre qu'un martyr puisse agir humainement, sont froids à l'extrême ; on reste toujours loin de la perfection de *Polyeucte*.

Une seconde tragédie religieuse par La Serre parut en 1643 (1), elle est tirée de l'histoire de sainte Catherine. Si on peut en juger d'après le nombre des pièces qui nous sont parvenues sur ce sujet, le martyre de sainte Catherine jouissait d'une grande popularité en France. Cette popularité s'explique par le fait que cette sainte était la patronne des écoliers et il est ainsi fort naturel qu'on ait joué l'histoire de sa vie. Vers 1120 on signale une représentation entreprise par un moine français, du *Miracle de sainte Catherine*, à Dunstaple en Angleterre (2). En 1468, un *Mystère de sainte Catherine* fut joué à Metz où l'on trouve pour la première fois la preuve que des femmes apparurent sur la scène pour jouer les rôles féminins (3). En 1565, presque cent ans plus tard, un régent d'école composa une *Sainte Catherine* qui fut probablement jouée par des écoliers à Draguignan (4). Les Jésuites donnèrent également en 1572 au collège d'Avignon (5) et en 1598 au collège de l'Arc, à Dôle, un *Martyre de sainte Catherine* (6). Le texte de toutes les pièces que nous venons de citer est introuvable, mais il y en a encore trois qui nous ont été conservées ; la tragédie latine de Claude Roillet publiée à Paris en 1556, et les deux drames de Boissin de Gallardon (1618) et d'Estienne Poytevin (1619). On cite de plus, pendant les années 1636 à 1650, deux autres pièces sur sainte Catherine, l'une par Saint-Germain (1644) et l'autre de l'abbé d'Aubignac (1649),

(1) *Le Martyre de sainte Catherine, tragédie*, par M. de La Serre, Paris, chez Antoine de Sommaville et Augustin Courbé, in-4°. Le privilège est du 22 février, l'achevé d'imprimer du 20 mars 1643.

(2) E. Boyssse. *Le Théâtre des Jésuites*. Paris, 1880, in-18°, p. 2.

(3) G. Bapst. *Essai sur l'Histoire du Théâtre*. Paris, 1893, in-4°, p. 56.

(4) G. Lanson. *Études sur les Origines de la Tragédie en France*. R. H. L. 1903.

(5) S. J. Sommervogel. *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus*. Paris et Bruxelles, 1891-1909, 10 vol. in-4°.

(6) J. Feuvrier. *Le Collège de l'Arc à Dôle*. Dôle, 1887, in-18, p. 69.

mais malgré toutes nos recherches nous n'avons pu trouver qu'une seule pièce qu'on attribue tantôt à Saint-Germain et tantôt à d'Aubignac. Aucun des exemplaires que nous ayons pu voir n'est signé (1), sauf celui d'une édition qui parut à Troyes en 1700 et qui porte le nom de d'Aubignac ; mais en revanche on lit sur le frontispice d'un exemplaire (2) que possède la Bibliothèque de l'Opéra : « Ladite Tragédie a esté jouée, et bien receüe en ceste ville, au nom de M. de Saint Germain ». Arnaud (3) nous fait savoir que la pièce de d'Aubignac était en prose comme ses trois autres essais dramatiques et qu'elle fut mise en vers par un auteur inconnu. Brunet (4) et La Vallière (5) attribuent à d'Aubignac une *Sainte Catherine* en vers et ne disent rien d'une traduction. Maupoint (6) et de Lérès (7) signalent une *Sainte Catherine* écrite par Desfontaines dont nous n'avons pu trouver trace ; à en croire ces textes le bruit courait que c'était Desfontaines qui avait mis en vers la tragédie de d'Aubignac. Mais ces renseignements ne nous aident guère à déterminer le véritable auteur de la pièce, et rien ne nous indique qu'il y ait eu deux pièces différentes. Les passages que citent les frères Parfaict (8) et Lacroix (9) de la tragédie soi-disant de Saint Germain se retrouvent dans la pièce dont nous parlons. De témoignages si contradictoires il est impossible de tirer aucune conclusion définitive ; on serait ten-

(1) Ce fait ne prouve rien ni pour l'un ni pour l'autre. On sait que *Zenobie* était la seule de ses œuvres dramatiques que d'Aubignac ait consenti à reconnaître ; et Lacroix nous affirme (Cat. de Soleinne, 1190) que Saint-Germain publia sa *Sainte Catherine* sans y mettre son nom. Toujours fertile en hypothèses, Lacroix explique cette omission par le fait que « ce nom était alors peu considéré, pour avoir figuré en tête d'une foule d'écrits en faveur de la reine-mère et du cardinal Mazarin ».

(2) *Recueil de Pièces de Théâtre*, tome II. *Sainte Catherine*, tragédie, à Lyon, chez Pierre Compagnon, en rue Mercière, au Cœur-Bon, 1649, avec privilège du Roy.

(3) C. Arnaud. *Etude sur la vie et les œuvres de l'abbé d'Aubignac et sur les théories dramatiques au XVII^e siècle*, Paris, 1887, in-8°, pp. 274, 280.

(4) J. C. Brunet *Manuel du Libraire et de l'Amateur de Livres*. Paris, 1860-1880, 6 vol. in-8°.

(5) *Bibliothèque du Théâtre François depuis son origine*. Dresde, 1768, 3 vol. in-8°, tome III, p. 16.

(6) *Bibliothèque des Théâtres*. Paris, 1773, in-8°, p. 276.

(7) *Dictionnaire portatif des Théâtres*. Paris, 1754, in-16, p. 297.

(8) *Histoire du Théâtre François depuis son origine jusqu'à présent*. Paris, 1735-1749, 16 vol. in-12, tome VI, p. 305.

(9) *Cat. de Soleinne*, n° 1190.

té de croire que ce fut Saint-Germain qui mit en vers l'œuvre de d'Aubignac si la plupart des chroniqueurs ne s'accordaient à dire que la pièce de Saint-Germain était antérieure à celle de d'Aubignac.

La légende de sainte Catherine se trouve dans Surius (1), dans Baronius (2) et dans *La Légende dorée*. Celle ci donne le récit le plus complet ; les deux autres chroniqueurs n'y ajoutent rien. D'après Voragine, sainte Catherine, fille du roi Costis, vivait sous le règne de l'empereur Maximin au commencement du quatrième siècle. Ayant entendu dire que l'empereur menaçait de mort ceux qui refusaient de sacrifier aux idoles, elle se rendit auprès de lui afin de lui exposer la folie de ses croyances païennes. Ne pouvant pas se mesurer avec son éloquence, Maximin envoya chercher les plus savants pour la confondre, mais la jeune fille, fortifiée par la sagesse divine, les convertit tous. Ensuite l'empereur, séduit par sa beauté, lui offrit le second rang dans son palais après l'impératrice si elle voulait se rétracter. Sur son refus il la fit rester en prison douze jours, sans nourriture, mais elle reçut de la nourriture céleste et un ange brisa la roue qui était destinée à son supplice. Or, pendant ce temps-là, elle avait converti l'impératrice et Porphyre, lieutenant de l'empereur, qui furent condamnés à mort dès qu'ils confessèrent leur foi. Débarrassé de sa femme, Maximin offrit à sainte Catherine son sceptre qu'elle refusa fermement. Finalement elle fut décapitée et de sa tête coupée coula du lait. Des anges prirent son corps et l'ensevelirent au mont Sinaï où sur son tombeau se produisirent de nombreux miracles.

Les deux pièces de La Serre et de l'auteur dont nous n'avons pu déterminer le nom suivent le même cours que le récit légendaire. Pour se plier aux exigences des règles ils retranchent le fait que sainte Catherine resta douze jours en prison, nourrie par une colombe blanche, mais ils gardent la mention des autres manifestations miraculeuses. Ils élargissent également l'importance de l'intrigue amoureuse ; dans leurs drames l'em-

(1) *Historia sanctorum omnium nationum, ordinem et temporum*. Coloniae Agrippinae, 1630, in-fol.

(2) *Martyrologium Romanum*. Venetiis, 1630, in-4°.

pereur est épris de Catherine jusqu'à ne plus penser à sa femme légitime.

La pièce de La Serre a beaucoup de rapport avec son *Thomas Morus*. Les mêmes situations se répètent. Dans les deux tragédies un roi, à l'apogée de sa gloire, se voit impuissant contre le refus d'une jeune fille qui aspire à des biens plus durables que la faveur passagère d'un monarque, quelque grand qu'il soit. Dans les deux drames ce monarque emploie son favori à plaider sa cause auprès de la personne aimée mais sans succès, et comme l'épouse de Henri VIII rend visite à Arthénice afin de la sonder sur les desseins du roi, l'impératrice s'introduit dans la prison de sainte Catherine pour la même raison. Arthénice et sainte Catherine ne sont que le même personnage, l'une met son honneur avant tout, l'autre sa foi chrétienne ; elles s'appuient toutes deux sur la qualité passagère des faveurs royales, elles ont la même hardiesse de tenir tête aux grands et la même facilité de réplique enjouée et presque insolente :

L'EMPEREUR.

Je sçay l'art de me faire craindre.

CATHERINE.

Apprenez donc maintenant celui de vous faire amy (1).

et dans *Thomas Morus* :

LE ROY.

Je ne me plains que de vostre rigueur.

ARTHÉNICE.

Vos plaintes seront donc éternelles (2).

On remarque également la même faiblesse, la même monotonie. Les personnages sont raides, ils n'évoluent pas. Ce défaut s'accuse très clairement dans les conversions de Porphyre et de Lucius, elles sont brusques, inattendues, insuffisamment préparées. Celle de l'impératrice est plus vraisemblable, elle plaint au premier acte le sort des chrétiens, elle se convertit au troisième et avoue sa foi au dernier. Pas plus que

(1) *Sainte Catherine*, Acte II, scène v.

(2) Acte I, scène iv.

dans son *Thomas Morus*, La Serre ne réussit à donner une valeur dramatique à la lutte qui s'engage dans l'âme de Maximin entre son devoir et son amour. Cette maladresse à dépeindre le caractère de l'empereur en homme qui lutte avec ses passions nuit sérieusement à l'intérêt. Le personnage de sainte Catherine est encore plus rigide, elle n'hésite jamais, même devant les supplices les plus horribles, et elle compte pour rien la faveur royale ; rien n'existe pour elle que la couronne de martyr. La pièce est remplie d'entrevues, l'empereur essaie à trois reprises de gagner sainte Catherine et de plus il envoie Porphyre plaider sa cause ; mais, puisque les personnages n'exercent aucune influence les uns sur les autres, ces entrevues n'aboutissent à rien. A trois reprises aussi Maximin jure la perte des chrétiens et il fait raconter longuement à Porphyre le récit des exploits de ses généraux.

La seconde pièce (1) sur sainte Catherine ne commence qu'après que celle-ci a convaincu les docteurs de leurs erreurs religieuses. Là on nous fait savoir que l'impératrice avait été instruite dans la foi chrétienne avant son mariage mais qu'elle craignait de révéler ce fait à son époux. Celui-ci ne se repent pas de la mort de sainte Catherine comme il se repent dans le drame de La Serre, mais avant la mort de la sainte il essaie une dernière fois de la fléchir en lui envoyant les emblèmes de la gloire et de la mort ; ce sont ces derniers qu'elle choisit. L'auteur de cette tragédie y intercale une intrigue secondaire

(1) *Le Martyre de sainte Catherine, tragédie*, Caen, chez Eleazar Mangeant, 1649, in-8°. Il n'y a ni privilège ni achevé d'imprimer. François Heldelin, l'abbé d'Aubignac, naquit à Paris en 1604. Il passa sa jeunesse à Nemours et y embrassa l'état ecclésiastique. Il devint ensuite précepteur du jeune duc de Fronsac dont la famille lui donna l'abbaye d'Aubignac. Refusé à l'Académie Française à cause des écrits indiscrets de sa jeunesse, il s'organisa vers 1654 une académie personnelle qui dura jusqu'à sa mort en 1673. D'Aubignac jouissait d'une immense popularité parmi la société précieuse de son temps et fut chargé par Richelieu de dresser un traité de théories dramatiques, ce qu'il fit dans sa *Pratique du Théâtre*. La rédaction de ce traité, ses autres activités littéraires et son application consciencieuse à l'éducation de son élève lui laissèrent peu de loisir pour l'exercice de ses fonctions ecclésiastiques. Vers la fin de sa vie, malade, peu en faveur auprès de Louis XIV et sentant sa popularité diminuer, il se retira à Nemours où il passa ses derniers jours à éditer un recueil de ses sermons qu'il publia quelques années avant sa mort (C. Arnaud, *Etude sur la vie et les œuvres de l'abbé d'Aubignac*, Paris, 1887, in-8°).

D'après Lacroix, Saint-Germain, l'auteur de la pièce sur sainte Catherine, était le pamphlétaire qui écrivait en faveur de la régente Anne d'Autriche, mais nous n'avons pu trouver aucune preuve qui nous permette d'affirmer ce fait.

dont on ne trouve aucune trace dans la source. Maxime, lieutenant de l'empereur, est amoureux de l'impératrice Vallerie, et pour la gagner il complot de tuer Maximin. C'est lui qui apporte à Vallerie la nouvelle de la passion de Maximin pour sainte Catherine et qui plaide en même temps sa propre cause ; mais l'impératrice le repousse avec dignité. Finalement son complot est découvert et il est amené devant l'empereur auquel il avoue franchement son dessein de libérer l'empire d'un tyran. La surprise de Maximin en apprenant qu'on pourrait le considérer comme un tyran est amusante. Il s'écrie :

Je n'eusse jamais crû ce prodige de toy ;
Mais tu dis un tyran, ce n'étoit donc pas moy.
Je suis de l'Univers le Prince légitime (1).

Si c'est d'Aubignac qui a écrit cette tragédie il pêche gravement contre la doctrine littéraire qu'il formule dans sa *Pratique du Théâtre*. Là il établit formellement le principe que tout ce qui n'avance pas l'action doit être rigoureusement supprimé, mais l'intrigue secondaire que nous venons de relever n'a aucune influence sur le dénouement. Il condamne l'amour de l'Infante dans *Le Cid* parce que « cet Episode ne servoit de rien » (2), mais l'amour de Maxime pour l'impératrice n'est guère plus utile pour faire avancer l'action. Il s'en prend également à Corneille sur la conduite de Pauline vis-à-vis de Sévère (3) ; mais si la conduite de Pauline est peu convenable à une honnête femme, celle de Maximin l'est encore moins à un « honnête homme ». Il se contredit encore plus par sa manière de traiter le sujet. Parmi les conseils qu'il donne aux poètes dramatiques qui désirent traiter un sujet religieux, il ajoute, comme étant de toute première importance, celui de ne pas y mêler les galanteries à la mode du siècle ; mais n'est-il pas de la dernière galanterie que l'empereur attribue la conversion des doctes à la beauté de la sainte et néglige complètement l'éloquence et l'appui qu'elle a reçus de Dieu ?

Malgré ces écarts vis à-vis des théories dramatiques contem-

(1) Acte V, scène v.

(2) *La Pratique du Théâtre*, nouvelle édition, par Pierre Martino. Alger, 1927, in-8°, p. 96.

(3) P. 329.

poraines, cette tragédie est plus réussie que celle de La Serre. En arrangeant et en maniant son drame comme il l'a fait, l'auteur prépare mieux que La Serre les conversions de Porphyre et de Vallerie. Les personnages de Maximin et de Vallerie ont plus de dignité et de majesté, celui de sainte Catherine plus de douceur et de gravité ; elle ne se livre pas aux répliques hardies et presque insolentes que nous avons déjà remarquées dans la *Sainte Catherine* de La Serre.

Il semble certain que, si l'auteur de ce second drame connaissait l'œuvre de son prédécesseur La Serre, il n'y a rien pris. Les traits qui leur sont communs sont ceux qui viennent de la source, et on ne trouve aucune ressemblance textuelle dans les deux drames. Il serait également malaisé de prouver qu'ils doivent quelque chose à leurs prédécesseurs. Ceux-ci, sauf Poytevin, suivent de très près la source et n'inventent rien. On ne trouve pas non plus ni dans l'œuvre de La Serre ni dans celle de l'autre dramaturge aucune indication qu'ils aient été influencés par l'œuvre romanesque de Poytevin. La tendance classique est de simplifier l'action et non pas de l'amplifier.

Hermenigilde, tragédie (1), de M. de La Calprenède (2), est tirée de l'histoire espagnole de la fin du sixième siècle ; l'action se passe à Séville. Hermenigilde, fils de Levigilde, roi d'Espagne, a dû se réfugier à Séville par suite des persécutions de son père contre lui parce qu'il avait refusé de rentrer dans la religion traditionnelle et à cause de la haine que portait Goisinte, sa marâtre, à sa femme Indegonde qu'il aime passionnément. L'action commence au moment où Hermenigilde prépare une sortie, mais l'arrivée de son frère Recarède, lui ap-

(1) Paris, chez Antoine de Sommaville et Augustin Courbé, 1643, in-4°. Le privilège est du 6 février 1643, l'achèvement d'imprimerie du 10 septembre 1643.

(2) Gautier de Costes de la Calprenède, né vers 1610, mort en 1663, fit ses études à Toulouse, vint à Paris de bonne heure et entra comme cadet dans le régiment des gardes où il devint ensuite officier. Après la publication d'*Hermenigilde* il quitta le théâtre pour se consacrer au roman et ce genre de littérature lui acquit plus de réputation que ses œuvres dramatiques. Il ne retourna au théâtre qu'en 1659, date où on joua sa *Bellissaire* à l'Hôtel de Bourgogne. Il s'acquit une telle renommée comme conteur que la Reine, s'étant informée de son talent, le fit venir. Elle en fut si satisfaite qu'elle lui accorda une pension. Voir : H. C. Lancaster. *La Calprenède, dramatisant*. s. l., 1920, in-8 ; L. Moréri. *Grand Dictionnaire historique*. Paris, 1759, in-4° ; Titon du Tillet. *Le Parnasse François*. Paris, 1732, in-fol., p. 254 ; Parfaict. *Histoire du Théâtre François depuis son origine*. Paris, 1735-1749, in-12, tome V, p. 148.

portant à lui et à ses partisans une amnistie générale, met fin aux hostilités. Hermenigilde se rend, poussé par les prières de son épouse et de Recarède, et par la pensée qu'il vaut mieux périr innocent que coupable ; mais il ne met aucune confiance dans la bonne foi de son père, étant donné l'influence funeste de Goisinte. Ses craintes ne sont que trop justifiées. Hermenigilde est jeté en prison et ne peut conquérir sa liberté qu'au prix d'une abjuration, ce qu'il refuse de faire. Sa femme, qui était chrétienne avant son mariage et qui l'a converti, le soutient dans cette résolution. Finalement, toute tentative de fléchir Levigilde ayant échoué, Hermenigilde est mis à mort, et son épouse, le cœur brisé, évoque la mort que sa religion lui interdit de se donner. « Je ne puis vivre sans toi », dit-elle, « je ne puis aller à toi sans cesser de vivre, et je ne puis cesser de vivre sans la grâce de celui avec qui ton sang t'a reconcilié » (1). Son vœu est exaucé. Etendue sur son lit par sa fidèle suivante, ses forces la quittent insensiblement.

Ce drame de La Calprenède entre dans toutes les règles classiques ; les trois unités sont soigneusement observées et il n'y a rien qui ne soit étroitement lié à l'intrigue. Le commencement et la fin sont bien menés, celle-ci surtout est impressionnante et a de quoi plaire aux critiques les plus difficiles. Le premier acte est admirablement développé, la psychologie y est vraie et profonde. Hermenigilde n'ignore point qu'il a gravement manqué au devoir filial. Il ne se fait aucune illusion sur la gravité de sa situation ; il voit clairement que, s'il ne réussit pas, il entraînera dans sa chute bien des gens qui lui ont été fidèles, et, d'un autre côté, s'il sort vainqueur, une victoire remportée contre son propre père n'a rien de glorieux. Il essaie de calmer ses scrupules en se rappelant que ce sont les outrages adressés à sa femme et les menaces faites à leur commune foi qui lui ont ôté la possibilité d'agir autrement ; mais cette pensée ne suffit pas à l'excuser à ses yeux. Au fond il ne peut pas se persuader qu'il agit dignement. L'amour qu'il a pour sa femme et l'argument puissant qu'elle apporte en soutenant que des idées de vengeance sont contraires à la doctrine chrétienne, joints aux supplications de son frère, le décident à se

(1) Acte V, scène v.

soumettre, tout en ne fondant aucun espoir sur la bonne foi de Levigilde. La fin aussi est bien réussie, tout y arrive d'une façon naturelle. Le récit de la mort d'Hermenigilde est plein de dignité et de retenue, et la défaillance momentanée d'Indegonde la rend plus humaine, plus sympathique que la plupart des femmes de martyrs dans les pièces qui nous occupent. Hermenigilde et Indegonde sont des caractères vivants et pleins de force, aussi réels que Polyeucte et Pauline, quoique présentés avec moins de génie. Ils ne ressemblent pas à ces martyrs que rien ne rattache au monde et qui vont au martyre avec une fermeté admirable mais complètement froide et invraisemblable.

Malheureusement, La Calprenède n'a pas toujours su maintenir sa pièce au même niveau d'excellence. M. Lancaster (1) nous fait remarquer que le second, le troisième et le quatrième acte auraient facilement pu être réunis en un seul puisqu'ils contiennent seulement l'essai de plusieurs personnes ou de fléchir Levigilde ou de faire renoncer à Hermenigilde la foi chrétienne. Cette critique est juste, mais il faut au moins savoir gré à La Calprenède d'avoir essayé de pousser plus avant l'étude psychologique et de donner à l'évolution des caractères l'importance qu'avaient chez ses prédécesseurs les événements extérieurs. Seulement il a trop simplifié l'action. A force de broder toujours sur le même thème il a rendu son drame monotone. Il aurait fallu le génie d'un Racine pour soutenir pendant cinq actes un intérêt bâti sur une base d'événements extérieurs aussi fragile. Dans les trois actes du milieu, La Calprenède fait ressortir la méchanceté de Goisinte, la lutte qui se livre dans l'âme de Levigilde entre son amour pour sa femme et son amour envers son fils aîné, la générosité de Recarède et la constance des deux époux, constance qui excite d'autant plus notre admiration que la sincérité de leur amour les attache fortement à la vie. Mais pour montrer ces qualités et la manière dont elles influent sur les actions de chaque personnage, l'auteur revient trop souvent sur la même idée. Pendant tout le cours du drame l'attitude des acteurs n'est modifiée par aucun fait extérieur qui aurait pu amener quelque nouvelle hésitation et ainsi rallumer l'intérêt.

(1) *Op. cit.*, p. 66.

L'histoire d'Hermenigilde est racontée par plusieurs historiens, mais La Calprenède n'en a suivi fidèlement aucun. Baronius (1), le pape Grégoire I^{er} (2), Mariana (3) considèrent Hermenigilde comme martyr ; Grégoire de Tours (4) raconte que sa religion était la cause de l'hostilité de son père, mais Joannes Biclarensis (5) écrit que ce furent les machinations de Goisinte qui provoquèrent la querelle entre le père et le fils. Biclarensis ne mentionne pas les persécutions de Goisinte envers Indegonde mais tous sont d'accord qu'Hermenigilde laissa sa femme chez les Grecs avec qui il s'était allié, et qu'elle fut amenée en Afrique où elle mourut. Sur la mort d'Hermenigilde et les événements qui la précédaient il y a deux interprétations. On dit d'un côté que Levigilde prit la ville de Séville après un siège de deux ans grâce à la trahison des Grecs, qu'Hermenigilde se réfugia avec trois cents hommes à Corduba ou à Ossette d'où il fut expulsé et capturé par son père qui le ramena à Tolédo et ensuite le bannit. Peu de temps après il fut tué par les ordres de son père. D'un autre côté on raconte qu'Hermenigilde, épouvanté d'avoir provoqué une guerre civile, se réfugia dans une église à l'approche de son père, que celui-ci envoya Recarède lui offrir un pardon sans réserve s'il rentrait dans son devoir. On raconte encore que Levigilde le reçut avec joie, mais bientôt après il le fit jeter en prison et tuer d'un coup de hache. Tous les historiens rapportent qu'après la mort de Levigilde, Recarède devint chrétien et convertit tout le royaume au christianisme.

M. Lancaster (6) constate que l'écrit de Grégoire de Tours est la source principale du drame de La Calprenède à cause du rôle joué par Recarède, car ce fait n'est rapporté par aucun autre chroniqueur, sauf Mariana qui l'y a trouvé. Mais qu'est-ce qui a suggéré à La Calprenède le choix d'un tel sujet ? Il est possible que la réponse à cette question qui, chez M. Lancaster, reste irrésolue, se trouve dans le recueil de pièces du Père

(1) *Annales Ecclesiastici*. Lucae, 1741, in-fol., p. 386-387, 395-396.

(2) *Dialogi*, III, chap. xxxi.

(3) *Historiae de rebus Hispaniae*. Francofurti, 1606, in-fol., liber V, caput xii.

(4) *Histoire des Francs*, nouvelle édition par René Poupardin. Paris, 1913, in-8°, livre V, chap. xxviii.

(5) *Chronicon*. Ingoldtadii, 1600, in-4°, p. 62-63, 64, 65,

(6) *Op. cit.*, p. 64.

Nicolas Caussin (1), de la Compagnie de Jésus, imprimé à Paris en 1620. On y trouve entre autres pièces un *Hermenigildus* (2) désigné comme « actio oratoria ». Quoique cette tragédie soit en latin et que, suivant la coutume des Jésuites, tous les rôles de femmes y soient supprimés, elle a assez de rapport avec celle de La Calprenède pour qu'on puisse affirmer qu'il la connaissait. Il y a dans les deux drames des détails qu'on cherche vainement dans les sources. Comme l'Hermenigilde de La Calprenède, le héros de Caussin préfère mourir innocent que coupable :

Moriar inermis, purus, illibatus (3).

dit ce dernier ;

Je la (la mort) trouve préférable dans un état d'innocence à la vie que je menais dans les remords de ma faute et la misère de mes amis (4).

déclare le héros de La Calprenède. Recarède, envoyé par son père offrir des termes de paix à Hermenigilde, commence son récit ainsi :

Je ne sçay, Monsieur mon Frère, de quelle façon je dois traiter avec vous ; si je regarde ces murs bordeés de soldats, et ces troupes armées pour la défaite de nostre camp, je pense estre parmi nos ennemis ; mais si je considère la douceur de cet accueil, et les caresses que vous me faites, je dois reconnoître les marques de cette première affection que vousavez pour les vostres (5).

En pareil cas le Recarède du P. Caussin demande :

Antequam ea dicam quae a me legationis ratio postulat, scire aveo ad fratremne an ad hostem venerim (6) ?

Le conseil donné à Levigilde par ses conseillers, personnages qui ne figurent pas dans la source, quand celui-là est sur le point de prononcer l'arrêt de son fils est le même :

(1) *Tragoediae Sacrae*, in-8°.

(2) Une pièce de ce nom qui semble être celle du P. Caussin fut jouée au Collège de La Flèche entre 1614 et 1630 (L. V. Gofflot, *Le Théâtre au Collège du Moyen Age à nos jours*. Paris, 1907, in-8°, p. 99.)

(3) Partie I, p. 4.

(4) Acte III, scène I.

(5) Acte I, scène III.

(6) Partie I, p. 12.

Ah ! Sire, dans des affaires de ceste importance la precipitation est très dangereuse (1).

Verum si me audis nihil in re tanta praecipiti animo faciendum censeo (2).

aussi bien que le portrait de la princesse Indegonde :

« et beaucoup moins illustre par sa naissance que par ses vertus » (3), dit La Calprenède : « sed quae regnorum omnium titulos, omnium imperorum insignia virtute superavit » (4), dit Caussin.

La Calprenède et Caussin font ressortir tous deux le remords amer qu'éprouve Recarède à se savoir en quelque manière la cause de la mort de son frère, c'est un fait qu'on ne trouve nulle part ailleurs :

Ah ! mon frère... percez le cœur de ce malheureux qui vous a perdu et n'épargnez plus un ennemi qui vous a précipité dans ces misères,... votre innocence m'est parfaitement connue (5).

« Tu saltem, frater, dum vivis ulciscere, gladium istum arripe et totum ne andis visceribus immerge ; ... novi innocentiam tuam (6). »

Et finalement les deux auteurs prédisent de la même façon que Recarède, quand il sera venu au trône, répandra la foi catholique, quoique dans les deux drames il ait supplié son frère de renoncer à sa religion ou, au moins, de la dissimuler jusqu'à la mort de leur père.

Ces citations semblent prouver que La Calprenède n'ignorait pas l'œuvre du P. Caussin et que même il en avait un exemplaire entre les mains au moment où il écrivit son drame. Il y a aussi un autre rapprochement significatif ; c'est pour chacun des deux écrivains la seule œuvre écrite en prose.

La seconde tragédie sur ce même sujet est également en prose, et semble complètement inconnue. Ni Maupoint, ni La Vallière, ni les frères Parfaict, ni aucun chroniqueur ne la mentionnent. Cette pièce qui est dédiée à « Monseigneur l'illustrissime et

(1) Acte IV, scène II.

(2) Partie II, p. 26.

(3) Acte IV, scène I. Comparez l'œuvre de Gaspard Olivier : « J'épousay l'illustre fille, la petite Fille et la sœur d'un roy, mais par sa vertu plus illustré que les sceptres et les diadèmes de tous les Empereurs. (Acte IV, scène II).

(4) Partie IV, p. 57.

(5) Acte III, scène I.

(6) Partie V, p. 81.

reverendissime Sebastien Zamet, evesque de Langres, duc et pair de France », porte le titre *Hermenigilde, tragedie*, et fut imprimée à Auxerre (1) en 1650. L'épître, signée Gaspard Olivier, docteur en théologie (2), est suivie d'un avis aux lecteurs dans lequel l'auteur avoue que la tragédie du même nom du Père Caussin a inspiré la sienne : « Cet Illustre Martyre, après avoir occupé la plume de l'homme du Siècle le plus accompli (qui est l'objet et le désespoir de mon imitation), ne peut recevoir de mon style rempant, que ces foibles efforts de mes voeux impuissants et tumultaires. » Peu s'en faut que le drame d'Olivier ne soit une traduction de celui de Caussin, mais celui-là, suivant l'exemple de La Calprenède, a donné des rôles à Indegonde et à Goisinte. A part cette différence, les drames d'Olivier et de Caussin se développent de façon identique. Nous avons déjà constaté ce que La Calprenède doit à Caussin ; nous pourrions maintenant, en comparant les drames de La Calprenède et d'Olivier, nous rendre compte de l'originalité de celui-là et de la manière plus habile dont il conduit l'action. Le P. Caussin lui a suggéré le sujet, lui a fourni quelques petits détails, mais l'ordre, la conduite, la disposition de la tragédie sont siens.

Le premier acte de la tragédie d'Olivier diffère par la présentation, sinon par l'esprit de celui de La Calprenède. Avant que Recarède se rende chez son frère, Olivier donne une scène où celui-là essaie de persuader son père qu'Hermenigilde a été obligé de se révolter à cause des intrigues de ses ennemis et que, si son père veut s'en remettre à lui pour la réconciliation, il en viendra bientôt à bout. Pendant ce temps, et c'est ici que commence le drame de Caussin, Hermenigilde s'entretient avec son confident Erasistrate. Contrairement au personnage de La Calprenède, l'Hermenigilde d'Olivier veut se

(1) Chez Nicolas Billard, in-4°. Il n'y a ni privilège ni achevé d'imprimer.

(2) Nous n'avons pu recueillir aucun renseignement sur la vie de Gaspard Olivier. La famille d'Olivier est une des plus anciennes de Provence, et, en effet, Gaspard Olivier nous apprend dans son avis aux lecteurs qu'il savait mieux le provençal que le français. « Je joue ici », écrit-il, « le personnage d'un truchement mal habile, lorsque je le fais parler d'un langage François, que je n'ay jamais bien appris ; les restes de Provençal que j'ay succé avec le lait, forment une difformité trop connoissable, pour ne blesser les yeux. » Pour quelle raison il avait quitté la Provence pour s'installer à Auxerre et en quelles circonstances il s'était lié avec l'évêque de Langres, nous n'en savons rien.

rendre aux désirs de son père, mais Erasistrate le lui déconseille. On annonce Recarède. Celui-ci, plus orateur que le Recarède de La Calprenède, dépeint un tableau effrayant des horreurs de la guerre civile et de la souffrance que cause à son père la révolte d'Hermenigilde. Les événements qui remplissent le second acte et la première moitié du troisième n'ont aucune place dans le drame de La Calprenède. On nous fait assister à la réconciliation de Levigilde et d'Hermenigilde, et aux machinations de Goisinte pour perdre celui-ci, mais sans expliquer la raison de cette haine implacable. Elle fait porter au roi deux lettres soi-disant de la main d'Hermenigilde par lesquelles elle prétend montrer que celui-ci est toujours d'intelligence avec les Grecs et que, d'accord avec eux, il ne s'est rendu à son père que pour mieux le trahir. Hermenigilde est en train de protester de son innocence au moment où Recarède fait irruption. Dans une scène d'une conception digne des meilleurs dramaturges, Recarède demande la mort pour avoir involontairement trahi son frère, mais, ne pouvant fléchir son père, il appelle la foudre et l'implore de mettre fin à sa misérable vie. Il jure que lui et Hermenigilde seront ensevelis dans le même tombeau, ajoutant avec fureur : « si ce n'est que n'estant pas content vous leur en deffendiés tout autre que celui du ventre des corbeaux » (1). Le reste du drame est occupé par des tentatives inutiles ou de fléchir Levigilde, ou de faire abjurer sa foi à Hermenigilde. Finalement le roi ordonne qu'on tranche la tête à son fils, mais, ayant découvert le complot de Goisinte, il contremande l'ordre. C'est trop tard, Hermenigilde est déjà mort ; et Levigilde, confronté avec le corps inanimé de son fils, tente de se donner la mort. Igerde empêche le roi de se suicider et le drame s'achève sur les plaintes de celui-ci. Indegonde n'entre en scène qu'au cinquième acte pour essayer la puissance de ses pleurs auprès de Levigilde et pour rendre visite à son époux. C'est un être faible, écrasé sous le poids de sa douleur et qui a besoin d'encouragement et de sympathie ; un être bien différent de l'épouse courageuse et résolue que La Calprenède donne à son héros.

Dans cette tragédie on rencontre à chaque pas des emprunts

(1) Acte III, scène vi.

textuels à l'*actio oratoria* de Caussin. Cette similitude se remarque surtout dans la scène où Levigilde accuse son fils d'être catholique. Chez Olivier et chez Caussin elle se déroule d'une façon identique.

Le Roy. — Je coupe court ; es tu chrétien ? es tu romain ?

Her. — Puisque votre majesté veut sçavoir ce que je voulois taire plus-tost par discrétion que par crainte ; je suis ce qu'elle demande, je suis et Chrestien et Romain, et la gloire de ce nom m'accompagnera jusques au tombeau.

Le Roy. — Lache, tu veux faire passer pour gloire la dernière des impietés.

Her. — J'appelle gloire ce nom duquel celui des Roy n'approchera jamais, votre couronne qui éblouyt par tant de brillans n'a pas tant de beauté comme ce nom a de dignité.

Le Roy. — Ceste auguste nom eut donc bien relevé l'éclat de la Majesté des Goths ; elle en a assés sans en emprunter des enfers : mais toy fais ce que je commande, quitte avec ceste profanation dont tu t'es souillé, les cérémonies des Chrestiens, deteste leurs superstitions.

Her. — Moy ? que je deteste la vie, la lumière, Dieu (1) ?

Lev. — Dic uno verbo, Christianus Romanus es ?

Her. — Quando hoc scire aves, mi pater, rumpet hodie libertas omnia pudoris et metus repagula. Sum quod quaeris, Christianus Romanus et huius me nominis gloria ad rogum usque comitabitur.

Lev. — O degener ! etiam gloriam postremum flagitiorum omnium appellas.

Her. — Gloriam appello hoc nomen, quo nullum apud Reges illustrius neque enim illa tua corona tot fulgentibus gemmis illuminata tantum habet radiorum, quantum hic titulus dignitatis.

Lev. — Demens et furiose, quid imprecaris ? absit a me meoque genere tantum dedecus ; tu vero quod iubeo, exsequere. Nomen istum abiice, tuis Christianis nuntium mittere, eorum sacra et caeremonias detestare.

Her. — Detester ego pater, vitam, uicem, Deum ? (2)

La ressemblance est aussi frappante dans tout le plaidoyer d'Hermenigilde qui est trop long pour le reproduire et troisième-ment dans la manière dont celui-ci reçoit de Léonidas son arrêt de mort :

Her. — Je vous rends grâces très humbles, grand Dieu. J'avois reçu de vous, par mon Père, une vie que j'avois commune avec les fourmis et les mouches, et vous la changés par luy mesme en la félicité des Anges, et la gloire des bien heureux. Dites de quel genre de mort.

Her. — Grates tibi Christe summas ago, tu mihi per patrem vitam fragilem, miseram cum muscis atque formicis communem dederas, nunc autem par eiusdem decreta vitam nobilem, beatam, et omnium bonorum affluentia cumulata et concessisti. Dic quo genere mortis imperavit me confici ?

(1) Acte III, scène v.

(2) Partie III.

Léo. — Je fremis de le dire. Est-il possible qu'un Pere destine au fer la teste de son Fils ?

Her. — J'entends ce que vous voulez dire, j'ay regret d'une seule chose que le Supplice en soit si court ; je voudrois que par tout autant de playes comme j'ay de places sur mon corps à recevoir des coups, mon âme put sortir de ceste prison. Quand et où me veut il faire executer ?

Léo. — Ceste nuit dans la prison.

Her. — Quelle heure est-il ?

Léo. — Il est desja onze heures, Monsieur. Il veut que cela se fasse dans le silence de la nuit.

Her. — Regardés le ciel, Léonidas, voyés vous combien d'estoiles (1) ?

Léo. — Exhorresco dicere, tantaene cervici securim crudelis genito impinget ?

Her. — Intellego quid velis, tantum doleo levius hos esse supplicia genus, cuperem tot esse vulnera quot sunt membra, ut pro Christi nomine gloriosus ex hac vita discederem.

Léo. — O inauditam in hoc fortuna fastigio constantiam !

Her. — Quando et ubi vult me interfici ?

Léo. — Hac nocte in carcere.

Her. — Quota hora est ?

Léo. — Iam secunda vigilia est et ipsum appetit noctis silentium.

Her. — Leonida, Coelum intueri, vides quot emicant stellarum faces (2) ?

Ce serait une tâche infiniment plus délicate de constater avec certitude l'influence de la pièce de La Calprenède. De même que celui-ci, Olivier fait entrer Goisinte en scène au lieu de rapporter ses machinations, ses craintes et ses désirs par la bouche de ses deux complices, Dariaces et Hermenifride. Il donne également un rôle à Indegonde et ajoute aussi les plaintes de Levigilde qui se trouve obligé de sacrifier son propre fils pour sauvegarder son royaume. Mais ces ressemblances que nous venons de citer ne prouvent rien. Les récits des chroniqueurs ou même les allusions que fait Caussin à Indegonde et à Goisinte suffisent pour expliquer leur apparition sur la scène. Sans fausser l'histoire le rôle de Goisinte ne pourrait être conçu autrement ; et il n'y a rien de plus naturel à ce qu'Indegonde intercède auprès du roi pour son mari et qu'elle lui rende visite dans sa prison. Quant aux plaintes de Levigilde, ce sont des lieux communs qu'Olivier aurait pu trouver dans plusieurs pièces de l'époque, dans le *Saül* de du Ryer, dans la *Marianne* de Tristan ou dans *La Mort des Enfants d'Herodes* de La Calprenède, laquelle ressemble à plusieurs égards à son *Hermenigilde* ? Il est évident qu'il suit Caussin et non pas La Calprenède dans le rôle qu'il donne à Erasistrate au commencement du drame.

(1) Acte V, scène v.

(2) Partie V.

De sa propre imagination Olivier tire la première scène de la tragédie où Recarède se charge de réconcilier son père et son frère, les craintes de Goisinte que ses machinations ne soient découvertes, le succès que lui promettent ses complices et la tentative de suicide de Levigilde. Il brode sur les raisons qu'avance le Recarède de Caussin pour persuader à son frère de mettre bas les armes, et il élargit de beaucoup le plaidoyer de celui-ci au quatrième acte. Par surcroît d'affectation il retranche la visite de Recarède à Hermenigilde en prison pour y substituer une lettre, alléguant comme raison de ce changement que Recarède se sent trop coupable pour se présenter. Par contre il supprime la joie malicieuse des conspirateurs qui remplit toute une scène dans la pièce de Caussin.

La tragédie marque un progrès sur celle de Caussin en fait d'étude psychologique. Il essaie de différencier les personnages, de rendre les nuances de leurs caractères plus que n'avait fait son prédécesseur jésuite ; le roi déplore son malheur, Erasisstrate se montre plus sensible au sort de son maître et plus prompt à désirer vengeance. Le rôle le mieux réussi est celui de Recarède, la meilleure scène de toute la pièce celle dans laquelle il accuse son père d'avoir manqué à sa parole. On y sent le conflit de deux âmes aux prises avec une passion qui les domine.

En intercalant les rôles des femmes et surtout celui d'Indegonde, Olivier n'a pas été aussi habile que La Calprenède. La différence la plus frappante entre les deux tragédies, différence qui démontre la supériorité de la Calprenède, s'accuse dans la manière dont ils traitent ces rôles-ci. Olivier n'a fait que plaquer tant bien que mal ses personnages sur le canevas de Caussin ; et comme les mentions d'Indegonde chez celui-ci et dans les sources ne sont que fort abrégées, il s'est trouvé plus embarrassé pour créer ce rôle que celui de Goisinte qui est nettement dessiné dans l'œuvre de son prédécesseur, quoiqu'elle n'apparaisse pas sur la scène. Indegonde n'apparaît qu'au cinquième acte ; ses pleurs, ses protestations n'influent aucunement sur Levigilde et son entrevue avec son époux n'a rien d'intéressant. C'est la partie faible du drame. Elle n'est que l'ombre de l'Indegonde de La Calprenède, c'est un personnage trop mou pour modifier, même pour un instant, le cours

de l'action ; aussi ne peut-il pas être question de montrer la force de sa volonté sur les autres acteurs, comme l'autre Indegonde montre la sienne vis-à-vis de Levigilde et de Hermenigilde, combattant l'un et soutenant l'autre.

La Calprenède, au contraire, est parti de la source et a assimilé en route quelques idées du drame latin ; ainsi il a été, dès le commencement, plus libre dans la conception de son œuvre. Son Indegonde est la plus réussie, la plus vivante, la plus sympathique de tous ses personnages. Après Pauline — et bien au-dessous d'elle, bien entendu — elle est peut-être le caractère le plus intéressant de tous les rôles féminins dans le théâtre religieux des années que nous étudions.

Nous avons déjà remarqué la tendance qu'ont les drames publiés en province à être moins classiques que ceux imprimés à Paris. La pièce de Gaspard Olivier nous fournit encore un exemple de ce fait. Cette fois-ci la tendance pourrait s'expliquer par l'influence prédominante de Caussin, et elle se montre davantage dans l'esprit que dans la forme de la pièce. Outre que l'unité de lieu est violée au premier acte — Hermenigilde vient trouver son père au lieu de lui ouvrir les portes de Séville comme chez La Calprenède — et qu'Olivier ne montre pas le même souci que celui-là de bien expliquer les entrées et les sorties de ses personnages, la pièce est aussi classique que celle de La Calprenède. Quant à l'esprit il est imprégné de cet amour de l'art oratoire qui est un trait marqué de tous les drames latins. Certes les personnages des drames classiques parlent beaucoup, quelquefois trop, mais leurs conversations et leurs monologues sont utiles à la marche de l'action ; ou ils y expliquent leurs émotions et l'évolution de leurs sentiments, ou encore ils font voir la lutte qui se livre au fond de leur âme ; tandis que les personnages du drame latin, et par conséquent ceux d'Olivier, parlent pour l'unique plaisir de s'entendre faire de jolies phrases, harmonieuses et modulées. Ils se livrent à de longues tirades sans autre intention que de faire sentir à l'assistance la magie de leur éloquence. Tel est tout le plaisir d'Hermenigilde, tels sont les remords de Levigilde à la fin de la pièce. Celui-ci est trop occupé à donner une tournure élégante à son désespoir pour être véritablement sincère, aussi sa douleur nous touche-t-elle beaucoup moins que celle d'Inde-

gonde dont les gémissements terminent la tragédie de La Calprenède. L'art oratoire qu'Olivier emprunte à son maître est un obstacle à l'étude psychologique, parce que toutes les émotions de l'âme humaine ne peuvent trouver à s'exprimer ainsi. L'emportement de Recaèdre est un mouvement qui se prête à la déclamation, aussi est-il mieux rendu chez Olivier que chez La Calprenède ; mais en revanche celui-là n'arrive pas à montrer l'influence subtile et puissante qu'exerce Goisinte sur Levigilde, ni la communion d'âmes qui existe entre Hermenigilde et Indegonde.

Cette légère prédilection d'Olivier pour les horreurs semble indiquer que l'art du moyen âge agissait toujours sur lui. Le corps d'Hermenigilde, inanimé et sans tête, est offert à la vue de son père, on appuie longuement sur le supplice d'Indegonde aux mains de Goisinte et, en dernier lieu, Sophronisque console la reine avec ces mots :

Madame, je croy qu'en ce moment ce qui était autrefois le Prince des Goths, n'est plus qu'un tronc mutilé d'un horrible cadavre (1).

Josaphat, tragi-comédie (2) de M. Magnon (3) dédiée à « haut et puissant prince Bernard de Foix, duc d'Espernon, de la Valette et de Candalle, Pair et Colonel de France... Gouverneur et Lieutenant pour le Roy en Guyenne », fut jouée à

(1) Acte V, scène iv.

(2) Paris, chez Antoine de Sommaville, 1647, in-4°. Le privilège est du 31 août 1646, l'achèvement d'imprimerie du 12 octobre 1646.

(3) Jean Magnon naquit à Tournus dans le Mâconnais et fit ses études chez les Jésuites de Lyon où il fut pendant quelque temps avocat au Présidial. Il vint à Paris et dès 1654, date où il a donné *Les Heures du Chrétien* divisées en trois jours en vers et en prose, il prit le titre d'historiographe du roi. On lui attribue six autres tragédies et tragi-comédies publiées entre 1645 et 1660 dont *Artaxerces* fut joué à l'Hôtel de Bourgogne en 1645 et par l'illustre Théâtre la même année. Son *Séjanus* fut également joué à l'Hôtel de Bourgogne l'année suivante et sa *Zénobie* en décembre 1659 pour la seconde fois sur le théâtre du Petit Bourbon. C'était un homme d'une ambition extrême ; outre ses pièces de théâtre il avait médité une *Science Universelle* et avait annoncé son intention de quitter le théâtre pour s'adonner à ce projet, mais l'ouvrage ne vit jamais le jour. Loret l'appelle « honneste homme et bon compagnon ». Il mourut assez jeune après 1661, peut-être fut-il assassiné sur le Pont Neuf comme affirme la Vallière.

Voir : Loret. *Gazette* pour le 13 décembre 1659.

Répertoire général de toutes les pièces représentées sur les théâtres de Paris.

Beauchamps. *Op. cit.*, tome II, p. 217.

Moréri. *Op. cit.*

La Vallière. *Op. cit.*, tome III, p. 23-24.

l'Hôtel de Bourgogne en 1646 (1). La dédicace soulève deux petits problèmes littéraires déjà signalés par les frères Parfaict, Lacroix et M. Chardon (2), dont l'un n'a jamais été résolu d'une manière complètement satisfaisante. « Cette protection », y écrit Magnon, « et ce secours, Monseigneur, que vous avez donné à la plus malheureuse et à l'une des mieux méritantes comédiennes de France, n'est pas la moindre action de votre vie.... tout le Parnasse vous en est redevable et vous en rend grâces par ma bouche, vous avez tirée cette infortunée d'un précipice où son mérite l'avait jetée, et vous avez remis sur le Théâtre un des plus beaux personnages qu'il ait jamais porté. Elle n'y est remontée, Monseigneur, qu'avec cette belle espérance de jouer un jour dignement son roolle dans cette illustre Pièce, où sous des noms empruntez l'on va représenter une partie de votre vie... là, sous de faux incidens vous verrez vos véritables aventures ». Lacroix et M. Chardon sont d'accord pour dire que la comédienne devait être Madeleine Béjart, M. Chardon croit qu'elle avait cessé de paraître sur la scène après l'insuccès de l'Illustre Théâtre jusqu'à ce qu'elle entrât dans la troupe du duc d'Epemon. Mais dans quelle pièce faut-il voir l'allégorie de la vie du duc ? M. Chardon est d'avis que c'est dans *Josaphat* et vraisemblablement ce doit être dans la pièce qui suit une telle dédicace ; mais il est difficile d'imaginer quel rapport peut avoir la vie de Josaphat avec celle du duc d'Epemon. D'après tous les renseignements que nous avons pu réunir le duc et son père avaient toujours été de bons catholiques, luttant avec zèle contre les partisans de la religion réformée pendant tout le cours des guerres de religion, aussi est-il difficile de l'identifier avec le héros du drame de Magnon. En attendant la découverte de nouveaux documents, la question reste toujours irrésolue.

L'histoire du roi Abenner ou Advenir et son fils Josaphat avait déjà servi comme thème à des mystères avant 1480 (3) et

(1) *Le Mémoire de Mahelot, Laurent et d'autres décorateurs de l'Hôtel de Bourgogne et de la Comédie Française au XVII^e siècle*, publié par H. C. Lancaster, Paris, 1920, in-8°.

(2) Parfaict. *Op. cit.*, tome VII, p. 12.

Cat. de Soleinne, n° 1210.

Nouveaux documents sur les comédiens de campagne. Paris, 1888, gr. in-8°, p. 251.

(3) *Mystère du roi Advenir*, ouvré par Jehan du Prieur (Parfaict. *Op. cit.*, tome II, p. 436).

on signale aussi une moralité tirée de la même source. En outre, durant l'époque qui fait le sujet de cette étude, un autre auteur dramatique qui cache son identité sous les initiales D. L. T. fit une tragédie sur le même sujet mais, malgré toutes nos recherches, nous n'avons pu trouver d'exemplaire de cette pièce. D'après Lacroix (1), l'auteur se dit une des créatures du duc d'Epemon auquel, comme Magnon, il dédie son œuvre. Il déclare aussi que c'est le travail d'un jeune homme de vingt ans.

Les personnages principaux de la pièce de Magnon sont Abenner, roi des Indes, son fils Josaphat, son général Arache, une prisonnière de guerre la princesse Amalazie et deux courtisans, Barlaam et Nacor. A la naissance du jeune prince Josaphat les astrologues avaient prédit qu'il se convertirait au christianisme. Afin d'éviter cette catastrophe Abenner l'avait toujours fait élever loin de la cour, entouré de serviteurs soigneusement choisis. C'est au moment de son entrée à la capitale que le drame commence. A la cour il y a également la jeune captive Amalazie qui aime et qui est aimée par Arache. Celui-ci lui conseille de gagner Josaphat qui, séduit par sa beauté, supplie son père de rendre la liberté à Amalazie. Abenner promet de tout restituer à celle-ci pourvu que son fils l'épouse, mais Amalazie refuse énergiquement, protestant, comme toute héroïne qui se respecte, qu'elle ne rachètera jamais sa liberté par les moyens qu'on lui propose. A ce moment survient fort opportunément Barlaam déguisé en orfèvre, et Josaphat, espérant fléchir Amalazie par de riches cadeaux, le fait entrer. Barlaam lui explique qu'il a été banni de la cour parce qu'il avait embrassé la foi chrétienne, il explique aussi au jeune homme pourquoi celui-ci a été élevé loin de la capitale et l'invite à devenir chrétien. Josaphat, qui a déjà beaucoup réfléchi sur l'impuissance des dieux qu'il connaît, y consent et sort avertir son père de sa décision. Celui-ci, furieux, jure la perte de Josaphat et de Barlaam, mais Arache suggère que Nacor, qui ressemble parfaitement à Barlaam, se déguiserait sous le costume de celui-ci et ferait renier à Josaphat sa nouvelle foi. Ce dessein est contrarié par Nacor qui, mis en présence du

(1) *Cat. de la Bib. de Soleinne*, n° 1223.

jeune prince, lui explique le tour qu'on lui a joué et avoue qu'il était chrétien depuis longtemps mais n'a jamais osé l'avouer. Abenner se venge en ordonnant la mort immédiate de Nacor, et, nullement découragé par son premier échec, envoie Amalazie fléchir son fils récalcitrant. Celle-là, au lieu d'accomplir ce dessein, en revient convertie. Abenner fait une troisième tentative. Il promet la vie sauve à Barlaam qui vient d'être pris par ruse, s'il persuade à Josaphat d'adorer son Dieu en secret. Barlaam refuse et le roi ordonne la mort de son fils, mais, ayant appris qu'Amalazie et Arache sont également chrétiens, et dégoûté sans doute de ne pas recevoir de réponse de ses dieux, il se déclare chrétien à son tour et, geste imprévu, offre son sceptre à son fils qui d'abord le refuse et puis l'accepte pour le donner à Arache, qui le refuse à son tour, disant qu'un roi qui s'est fait chrétien, loin de s'isoler du monde, doit travailler à instruire ses sujets. Le roi se résout à reprendre son pouvoir, Josaphat demande qu'Arache épouse la princesse et :

que l'un dresse encor
Un superbe sepulchre aux manes de Nacor.

Ainsi tout finit heureusement.

Le récit de la vie de Josaphat se trouve dans *La Légende dorée* et dans *L'Histoire de Barlaam et de Josaphat roy des Indes* composée par saint Jean Damascène. On est tenté de croire que Magnon l'a emprunté plutôt à l'œuvre de saint Jean Damascène puisqu'on trouve dans sa pièce des vers traduits presque textuellement de ce texte latin ; et en outre une nouvelle édition de ses œuvres avait paru à Cologne en 1643 (1) et une traduction française à Paris l'année précédente (2). Tous les caractères mis en scène par Magnon, sauf celui d'Amalazie, se trouvent dans le récit de saint Jean Damascène ; mais l'intrigue amoureuse est originale, à moins qu'il ne l'ait prise en partie dans l'œuvre de Jehan du Prieur. Dans celle-ci la princesse,

(1) S. Joannis Damasceni *Historia de vitis et rebus gestis SS. Barlaam eremitae, et Josaphat, Indiae regis*, Jacobo Billio.... interprete nunc denus. . a P. Societatis Jesu, revisa et correcta, Coloniae Agrippinae, apud J. Kalcovem, 1643, in-12.

(2) *Histoire de Josaphat, roy des Indes, tirée de Jean Damascène*, par le P. Antoine Girard. Paris, Vv• J. Camusat, 1642, in-12.

envoyée par Avenir pour tenter la vertu de Josaphat, revient convertie. Notre auteur a changé l'ordre du récit et a su supprimer quelques détails pour satisfaire aux exigences des trois unités. Dans l'œuvre de saint Jean Damascène, Josaphat prend connaissance des dogmes chrétiens avant de venir à la cour, quoique Barlaam s'introduise chez lui en se servant du même artifice que le Barlaam de Magnon ; c'est aussi par son professeur et non pas par sa propre bouche qu'Abenner apprend l'intention de son fils de devenir chrétien. Les tentatives que fait Abenner pour détourner Josaphat de sa nouvelle religion sont beaucoup abrégées, aussi bien que les exposés de la doctrine chrétienne et de l'histoire biblique. Dans l'original, Barlaam et Nacor sont des moines et non des courtisans et Arache est le conseiller et l'ami d'Abenner qui le seconde dans sa poursuite contre les chrétiens et pas du tout le type « d'honnête homme » si cher au *xvii^e* siècle que Magnon a représenté. Abenner n'essaie pas de sacrifier sa couronne à sa conversion, Nacor ne subit pas le martyre et l'on ne parle pas non plus de la conversion d'Arache.

Après avoir lu le récit de saint Jean Damascène entrecoupé à chaque instant par de longs exposés théologiques et par des récapitulations de l'histoire biblique, on ne peut que féliciter Magnon de s'être si bien conformé aux nouvelles règles de l'art dramatique. Il a commencé l'action juste au moment du dénouement, il a réussi à mettre le spectateur au courant sans ralentir l'action par de longs récits ennuyeux, et à s'arranger de façon que tout, sauf le supplice de Nacor, se passe sur la scène. Les scènes, pour la plupart, se suivent logiquement et les entrées et les sorties sont en général bien expliquées. S'il n'a pas su lier assez étroitement l'intrigue amoureuse à l'action principale pour aboutir à une parfaite unité d'action, du moins a-t-il strictement observé les unités de lieu et de temps. Le plus grand défaut qu'on pourrait reprocher à Magnon c'est le manque de clarté dans la disposition de son sujet. Il ne semble pas avoir clairement conçu le but de son drame et l'évolution de ses personnages avant d'écrire, et ainsi les caractères, bien que ne manquant pas au fond d'un certain intérêt psychologique, n'évoluent pas d'une façon assez suivie. Il esquisse des idées et des sentiments qu'il n'approfondit pas suffisamment

pour en tirer une valeur dramatique. Amalazie se demande bien à la manière de Pauline si elle doit aimer celui qui a été — innocemment il est vrai — la cause de la ruine et de la mort de son père, mais elle se rend presque immédiatement, et la belle scène de lutte qu'on attendait entre le devoir et l'inclination n'aboutit à rien. Arache, que l'on connaît pour un homme honorable et courageux, ne développe pas assez les raisons pour lesquelles il hésite de s'avouer chrétien. Magnon passe trop rapidement sur les mouvements de l'âme qui, poussés plus avant, auraient rehaussé l'intérêt et approfondi l'étude psychologique. Le même manque de profondeur apparaît dans les hésitations d'Abenner entre son désir de supprimer les chrétiens et celui de préserver son fils. Elles auraient été tout à fait dans la manière cornélienne si elles avaient été plus clairement, plus nettement présentées ; mais Abenner semble plutôt un enfant qui ne sait pas exactement ce qu'il désire qu'un homme pris entre deux grandes passions.

Pendant la plus grande partie du dernier acte, l'action est embrouillée et invraisemblable. Après que Barlaam a refusé l'offre d'Abenner de racheter sa liberté, celui-ci choisit Amalazie comme arbitre entre lui et son fils. La princesse annonce bientôt qu'elle a estimé Josaphat méritant la mort et que la sentence a déjà été exécutée. Là-dessus le roi entre en grande colère, mais Amalazie, lui ayant prouvé qu'il ne voulait pas la mort de son fils unique, explique la ruse par laquelle elle a révélé à Abenner ses propres sentiments et fait venir Josaphat. On ne voit pas à quoi sert cette digression, d'autant plus que Magnon ne la développe pas assez, ni pour l'expliquer clairement ni pour lui donner un intérêt dramatique. On devine que ce pourrait être grâce au stratagème d'Amalazie qu'Abenner n'ordonne pas la mort de Josaphat et qu'ainsi ce stratagème se lie au dénouement, mais le pardon qu'Abenner accorde à celui-ci n'a aucun rapport avec le subterfuge employé par la jeune princesse.

Magnon n'échappe pas au mauvais goût de son époque et il n'y a rien dans le texte de saint Jean Damascène qui justifie l'excès de galanterie qui se trouve dans la tragédie qu'il a inspirée. Le récit que fait Arache de la mort du martyr Nacor est de la pire affectation, et manque complètement de la dignité et

de la simplicité qui y seraient indispensables. Le reste du quatrième acte est également gâté par ce même défaut. Amalazie avoue à Josaphat qu'elle en aime un autre mais refuse de le nommer, et quand Josaphat prie Arache de trouver l'amant d'Amalazie elle se plaint d'une manière fort précieuse de ce geste peu galant.

Magnon se heurte à la même difficulté que rencontrent tous les auteurs qui ont essayé de représenter sur la scène l'histoire d'un martyr, celle de préparer d'une façon naturelle la conversion. Cependant Magnon a surmonté cette difficulté d'une manière assez heureuse dans l'ensemble. La conversion, ou plutôt l'aveu de Nacor, est bien préparée, d'abord on sait que des chrétiens se cachent à la cour, ensuite la remarque d'Arache :

Il sait parfaitement les erreurs d'un Chrestien (1).

nous fait soupçonner que Nacor est déjà converti, et il explique trop bien la doctrine chrétienne pour ne pas être chrétien lui-même. La conversion d'Arache est aussi vraisemblable puisqu'elle se passe hors de la scène tandis qu'il admire l'héroïsme de Nacor ; celle de Josaphat ne nous surprend pas quoiqu'elle ait été assez gauchement indiquée au premier acte, lorsqu'au milieu de toute la pompe qui entoure son retour à la capitale Josaphat met en question le pouvoir des dieux qu'il connaît. Seule la conversion d'Abenner semble brusque et plutôt un mouvement de dépit qu'un changement sérieux.

Mais il y a de bonnes scènes, citons par exemple au troisième acte celle où Abenner supplie Amalazie de fléchir la volonté du prince et où celle-ci répond, non sans un léger accent d'ironie, qu'il doit se fier plutôt à ses dieux qu'à elle :

ABENNER.

Il court à son malheur, il luy faut resister,
Et malgré sa vitesse il la faut arrester :
Sauvez-le, Amalazie, et daignez l'entreprendre,
Ce sont vos seuls efforts qui me le pourront rendre,
Nous y perdons tous deux si mon fils est perdu.

(1) Acte II, scène VIII.

AMALAZIE.

Attendez-le des Dieux, il vous sera rendu :
Je ne puis rien sur luy.

ABENNER.

De vous seule j'espère,
Faites ce que n'ont pû ny les Dieux ny son père,
Madame, sa desfaite est en vostre pouvoir.

AMALAZIE.

Prenez d'autres moyens, je ne le sçaurois voir ;

ABENNER.

Rendez-moy cet office et vous servez vous mesme

AMALAZIE.

Seigneur je n'y puis rien.

ABENNER.

Ma Princesse il vous ayme,
C'est trop se deffier du pouvoir de vos yeux.

AMALAZIE.

Que peuvent mes raisons, laissez ce soin aux Dieux.

ABENNER.

Enfin, enfin je prie et mesme je l'ordonne,
J'ay quelque autorité dessus vostre personne.

Rappelons aussi la scène du quatrième acte où Amalazie, sur les instances mêmes d'Arache, tâche de dérober Josaphat à la mort, en le persuadant d'abjurer le christianisme. Le commencement de cette scène est d'une simplicité charmante et d'une sincérité incontestable. Si toutes les scènes avaient pu être aussi piquantes ou aussi délicieuses que celles que nous venons de citer, le nom de Magnon n'eût pas été oublié de la postérité.

Parmi les auteurs de pièces religieuses des années 1635 à 1650 se trouvent deux dramaturges féminins, qui se distinguent par des manières très différentes ; l'une à cause de sa vocation guerrière et l'autre par la faveur qu'elle reçut de Corneille. Leurs pièces portent toutes deux la date de 1650 et il n'y a rien qui nous permette d'établir laquelle est apparue la première, aussi prenons d'abord la moins réussie.

Les Jumeaux martyrs, tragédie (1) par M^{me} de Saint-Balmon (2), est un exemple frappant de ce que peut devenir la tragédie classique entre les mains d'un dramaturge faible. L'action se passe à Rome du temps de Dioclétien. Marc et Marcellin, frères jumeaux et fils de Tranquillin, chevalier romain, s'étant convertis au christianisme, sont en prison depuis un mois au moment où le drame commence. On espérait beaucoup de la clémence de Cromace, juge criminel de Rome qui était très lié avec la famille des deux prisonniers, mais, au moment où le drame s'ouvre, Cromace va être remplacé dans sa charge par un certain Fabian dont la sévérité n'est que trop connue. Le reste de la tragédie, jusqu'au milieu du cinquième acte, où la plupart des personnages se convertissent et souffrent glorieusement la mort, porte sur les efforts des parents et des amis de Marc et Marcellin pour que ceux-ci abjurent leur foi ou du moins la cachent. Leurs deux épouses, Camille et Silenie, leur père Tranquillin, leur mère Marcie et leurs amis, Melian et

(1) Paris, chez Augustin Courbé, in-4°. Le privilège est du 7 avril 1650, l'achevé d'imprimer manque.

(2) Alberte-Barbe d'Ernecourt, M^{me} de Saint-Balmon, naquit en 1607 au village de la Neuville en Verdunois et épousa en 1624 Jean-Jacques d'Haraucourt, seigneur de Saint-Balmon. C'était une femme remarquable et un guerrier célèbre, très estimée du Prince de Condé et de plusieurs maréchaux de France dont elle soutenait hautement le parti contre les Autrichiens, quoique son mari fût attaché au parti des Lorrains. D'après le Père Jean-Marie de Vernon elle passait toute sa vie à lutter contre les pillers, à secourir les blessés, à châtier les méchants et à protéger les malheureux. Sa vertu et sa piété étaient l'admiration de tout le monde. En 1659, vers la fin de sa vie, elle entra dans le couvent des Sœurs Clarisses de Bar-le-Duc, mais elle dut en sortir la même année à cause de ses infirmités. Elle mourut le 22 mai 1660. Le Père de Vernon ne consacre que quelques lignes à son activité littéraire. Il lui attribue des tragédies en vers sur la mort du Christ, sur le martyre des saints Marc et Marcellin et sur celui de saint Godelaine, et ajoute qu'elles étaient fort estimées. Le Père des Billons ne fait que copier cette assertion, avouant qu'il ne connaît aucune des tragédies mentionnées. *Les Jumeaux martyrs*, voilà la seule des œuvres citées par le Père de Vernon qui figure dans les répertoires de l'époque. *La Fille généreuse* que Lacroix attribue à M^{me} de Saint-Balmon et dont le manuscrit se trouve actuellement à la Bibliothèque Nationale n'est pas signée; mais puisque le sujet du drame n'est pas religieux il est hors de notre domaine d'en rechercher l'auteur. Evidemment à côté des activités multiples de M^{me} de Saint-Balmon son travail d'auteur prenait peu de place. L'avertissement en tête des *Jumeaux martyrs* est écrit par l'imprimeur qui nous fait savoir que la pièce est le travail de « quinze jours de relâche » et qu'il l'imprime contre le gré de l'auteur qui ne voulait même pas prendre la peine de le revoir.

Voir : Le Père Jean-Marie de Vernon. *L'Amazone Chrestienne ou les Aventures de Madame de Saint-Balmon*, Paris, 1678, in-12.

Le Père des Billons. *Histoire de la vie chrétienne et des exploits militaires d'Alberte-Barbe d'Ernecourt*, connue sous le nom de M^{me} de Saint-Balmon. Liège, 1773, in-8°.

Cephas essaient de gagner Cromace qui, finalement, cède à leurs supplications et va trouver Fabian chez qui il est devancé par Tranquillin, Melian et Cephas. Au cinquième acte les deux futurs martyrs sont mis en présence de leurs très nombreux parents et amis qui les supplient, en faisant appel à tous les moyens de la persuasion, de ne pas courir à leur perte. Ils sont sur le point de fléchir, mais au moment décisif Sébastien, capitaine de la première cohorte romaine, entre en scène et par sa défense savante de la foi chrétienne affermit leur courage chancelant et convertit toute l'assistance. La nouvelle de cet événement est rapportée à Fabian et il les condamne tous à mourir. Le garde rapporte le récit de la mort des martyrs.

A côté de l'action principale, si toutefois on peut appeler action un récit aussi dépourvu de péripéties et d'évolution psychologique, M^{me} de Saint-Balmon a essayé d'intercaler une intrigue secondaire qu'elle a à peine ébauchée et qui reste confuse et embrouillée. Il semblerait que, pour sauver Marc et Marcellin malgré eux, on eût substitué deux valets de la maison de Tranquillin qui, amenés devant Cromace, auraient abjuré le christianisme. Cette tentative n'aboutit pas car les jumeaux ne sont pas libérés, ce qui aurait été la conséquence naturelle de la ruse. Le récit est encore entrecoupé au dernier acte par l'intervention de Thrason, enseigne de la cohorte de Sébastien. Celui-là, ayant eu vent de l'arrêt de son supérieur, vient l'assurer que toute la cohorte est prête à se soulever en sa faveur. Et toute cette scène, née de l'imagination de l'auteur, se passe en présence de Fabian !

L'attitude de Cromace est inexplicable, est-il fidèle ou traître aux intérêts de ses amis ? On n'en sait rien. Tantôt il promet de tout tenter, tantôt il déplore son impuissance et tantôt il fait voir clairement qu'il ne fera rien qui puisse nuire à sa situation. L'affaire en reste là jusqu'à ce que Marcie arrive et, avec elle, l'élément inévitable de galanterie entre en jeu. Il semblerait que l'auteur veuille nous faire comprendre que Cromace nourrit une passion désespérée pour la femme de Tranquillin, mais cette ébauche d'intrigue n'est pas développée, et il est encore possible que le lecteur se soit trompé en admettant cette interprétation. Cromace est le seul qui se sente en proie à des sentiments opposés, mais ses hésitations

ne se déroulent pas d'une façon suivie. Les autres personnages ont la raideur des mannequins. Fabian est toute rapacité, il répète jusqu'à en devenir monotone son intention de ne rien faire qui puisse déplaire à Dioclétien. Marc et Marcellin n'hésitent qu'à la fin et on sent bien que c'est une hésitation conventionnelle plutôt que réelle. Sébastien n'envisage pas un seul instant ce que peut lui coûter la révélation de sa religion, et les autres personnages suivent un seul but et n'ont qu'une seule idée.

Pour arriver à remplir cinq actes, tout est allongé à l'extrême ; à force d'être multipliés les discours deviennent insipides, banaux, ennuyeux et même parfois incohérents. Rien à aucun moment ne relève la pièce de la pire médiocrité ; les deux homélies de Sébastien sur le pouvoir de Dieu sont d'une froideur désespérante, il y a de quoi s'étonner qu'elles n'endorment pas l'assistance au lieu de la convertir. Les sentiments de tous les acteurs sont stéréotypés, tous témoignent leur désir de mourir pour Marc et Marcellin et tous jurent que la mort de ceux-ci entraînera leur propre mort. Les platitudes et les lieux communs y fourmillent, le style est aussi plat et froid que le récit et il n'y a pas une seule scène qui relève la pièce de sa banalité uniforme.

La seconde tragédie par un auteur féminin : *Les Chastes Martyrs, tragédie chrestienne* (1), par M^{lle} Cosnard (2), est plus réussie. La pièce, comme le *Polyeucte* de Corneille, est dédiée à la Reine Régente et précédée par deux pièces limi-

(1) Paris chez Nicolas et Jean de la Coste, 1650, in-4°. Il n'y a ni privilège ni achevé d'imprimer.

(2) Ce n'est que d'après les recherches de Léon de la Sicotière qu'on connaît quelques détails épars de la vie de Marthe Cosnard. Les bibliophiles conservent à son sujet un silence presque complet ; mais puisque son unique pièce fut toujours imprimée à Paris, on hasarda la supposition qu'elle était parisienne. En réalité elle naquit à Sées où elle fut tenue sur les fonts-baptismaux le 14 avril 1614. Les deux pièces d'hommage de Corneille et de Saint-Nicolas qui précèdent sa tragédie semblent indiquer qu'elle brillait dans la société littéraire de son pays, mais pour savoir où et dans quelles circonstances elle a dû lier connaissance avec Corneille, rien ne nous renseigne. Il est probable qu'elle n'a jamais quitté Sées pour s'installer ailleurs, puisqu'on l'y voit en 1659 citée comme marraine de son neveu Thomas. La date de sa mort est inconnue.

Voir : L. de la Sicotière. Introduction de la réédition des *Chastes Martyrs*. Rouen, 1888, in-8°.

« Une Muse normande inconnue. » *Bulletin de la Société historique de l'Orne*, 1884.

naires adressées à l'auteur par Pierre Corneille (1) et par Monsieur de Saint-Nicolas, Maître des Eaux et Forêts à Vire (2). Il est presque impossible de constater avec quelque certitude si *Les Chastes Martirs* furent représentés. La Sicoitière (3) ne croit pas à sa représentation, mais Duval (4) en signale une au théâtre des Confrères de la Passion en 1650, sans cependant prouver aucunement son assertion. Toutefois son succès semble avoir été grand ; d'après le nombre d'éditions qui en fut publié, la pièce dut être accueillie avec enthousiasme.

L'intrigue de la tragédie est assez compliquée. Le prêtre Philargirippe et les deux amants Agathon et Tryphine, tous trois chrétiens, se trouvent à Syracuse par suite d'un naufrage. Philargirippe déclare à Pompone, préfet de la ville, que Tryphine est sa nièce et la sœur d'Agathon ; et le préfet ne tarde pas à s'éprendre de la jeune fille. En conséquence il refuse de livrer les réfugiés à Porphire, préfet de la mer, qui les réclame. La femme de Pompone, Elize, tombe ensuite amou-

(1) A Mademoiselle de Cosnard, Deses.

Que tes Chastes Martirs te vont faire d'Amans,
Que parmi leurs travaux tu semes d'ornemens,
Et que ton coup d'essay si digne de mémoire,
Doit enhardir ta plume à redoubler ta gloire.
Poursuy, divin Esprit, continue à charmer,
Entretiens ce beau feu que tu viens d'allumer ;
Bientôt à cet effort fait succéder un autre
Qui couronne ton sexe, et fasse honte au nôtre ;
Des Muses nous prenons le Genie et la Loy,
Qui ne sont après tout que Filles comme toy.
Je te dis de leur part que dessus le Parnasse,
Au milieu de leur chœur elles te gardent place,
Et que tes premiers Vers ont assez de douceur,
Pour faire la dixiesme entre ces doctes Sœurs.
Moy mesme pour me faire admirer sur la Scène,
Je te voudray pour guide au lieu de Melpomene ;
Et chacun après moy pour boire en leur vallon
Preferera ton aide au secours d'Apollon.
Ne te lasse donc point d'enfanter des merveilles,
De prêter ton exemple à conduire nos veilles,
Et d'applanir à ceux qui l'auront imité,
Les illustres chemins à l'immortalité.

(2) La dédicace et les deux pièces liminaires manquent dans la plupart des exemplaires. Elles ne se retrouvent que dans l'exemplaire que possédait M. de Solesinne et qui est passé ensuite dans la bibliothèque de L. de la Sicoitière.

(3) Introduction de la réimpression.

(4) Dictionnaire des Ouvrages dramatiques depuis Jodelle. (Bib. Nat. mss.)

reuse d'Agathon. Aussi quand Pompone, n'ayant pu fléchir la résistance de Tryphine, jette les trois chrétiens en prison, Elize supplie-t-elle son époux de les libérer, alléguant qu'ils sont romains. Acante, confident de Pompone, apporte la nouvelle que Philargirippe, Agathon et Tryphine ont tué la Bacchante et maltraité les sacrificateurs. Là-dessus Elize, croyant la perte d'Agathon certaine et soupçonnant la passion de Pompone pour Tryphine, conseille à Pomponne de les mettre tous à mort, mais celui-ci reconnaît l'artifice de sa femme, l'accuse d'infidélité et menace de la faire périr avec Agathon. Philargirippe, Agathon et Tryphine, mis en présence du préfet, révèlent qu'ils sont romains, que Tryphine est fille aînée de Tryphon, favori de l'empereur, qu'Agathon est son amant et qu'ils ont quitté leur patrie :

Pour ne se perdre pas dans son idolatrie (1).

Pompone offre de les renvoyer à Rome s'ils consentent à renoncer au christianisme, ce qu'ils refusent de faire. Alors il est sur le point de les condamner à mort quand arrivent Pamphile et Euple, mère et frère de Tryphine, qui essayent en vain de fléchir celle-ci. Au dernier acte tout le monde commence à se convertir, mais non pas avant l'arrivée de Porphyre qui apporte triomphalement l'édit impérial contre les chrétiens et croit avoir trouvé le moyen d'arracher Tryphine à Pompone. Mais, développement imprévu, il se convertit et le drame finit par ces mots de Pompone :

Allons, suivons les pas de ces chastes martyrs.

Et ce n'est pas trop tôt, car, pour citer La Sicotière, « de conversion en conversion, la Sicile y passerait toute entière ».

M^{lle} Cosnard a puisé le sujet de cette tragédie, comme elle nous l'indique elle-même, dans le livre de Jean-Pierre Camus (1), évêque de Belley, qui avait un grand succès en France. L'auteur suit de près le récit de Camus, tout en le

(1) Acte III, scène VII.

(1) *Agatonphile, ou les martyrs siciliens Agathon, Philargyrippe, Tryphine et leurs associés : histoire dévote où se découvre l'art de bien aimer, pour antidote aux des-honnêtes affections*. Paris, 1623, in-8°.

simplifiant beaucoup. Elle rejette presque toutes les péripéties qui n'influent pas directement sur l'action principale, se bornant à celles qui mènent droit au dénouement. Elle ne mentionne pas le mariage de Tryphine et Agathon comme n'ayant pas d'importance dramatique et elle supprime également les longues homélies dont le livre de Camus est rempli. Elle aurait pu omettre l'intervention de la mère de l'héroïne et la jalousie des deux préfets puisque ces deux circonstances ne sont liées que très indirectement à l'action principale. Se conformant aux règles classiques, M^{lle} Cosnard élimine aussi le surnaturel qui accompagne la mort d'Agathon. D'après Camus, Agathon fut jeté sur un bûcher mais on dut ensuite le décapiter puisque son corps ne brûlait pas et du lait sortit de son cou.

M^{lle} Cosnard n'échappe pas aux défauts de son siècle ; le mauvais goût de la galanterie et de l'affectation trahit de temps à autre la pureté du ton. Pompone, se rendant compte de la tache que son infatuation fait à son honneur, se console ainsi :

Mais quoy, si je peris, c'est contre un bel Escueil (1).

et pire encore ; à l'assertion de Tryphine :

Dieu déteste le crime, et le sçait bien punir

Pompone répond galamment :

L'amour ne produit point d'actions criminelles,
Les Dieux ont soupiré pour des Beutez mortelles ;
Pour leur faire la Cour ils ont quitté les cieux,
Bien qu'elles n'eussent le pouvoir de vos yeux (2).

mais, en revanche, là où l'affectation aurait facilement pu glisser, on trouve une sincérité incontestable. La lamentation que la fatale beauté de Tryphine arrache de son amant est un cri qui part du cœur :

Hélas pour mon malheur le Ciel vous fit trop belle.
Pompone l'avouera, l'atteinte en est mortelle :
Il vivait en repos, et vous en seureté.
Moy sans aucun soucy, n'estoy votre Beauté (3).

(1) Acte I, scène III.

(2) Acte II, scène III.

(3) Acte II, scène IV.

Dans cette pièce l'originalité fait défaut ; on y trouve les mêmes situations qui avaient déjà servi dans *Thomas Morus* et dans les deux *Sainte Catherine*. Le rôle de Tryphine vis-à-vis de Pompone est celui de Catherine et d'Arthénice vis-à-vis de l'empereur et de Henri VIII. On rencontre des platitudes, des lieux communs et des naïvetés surprenantes. La dispute entre Pompone et Porphire touchant la question des naufragés est conduite comme une querelle d'enfants, et l'explication que donne Agathon des apartés de Tryphine au premier acte est encore plus enfantine. Tout le monde conteste l'honneur de mourir le premier et les martyrs sont toujours inflexibles.

Cependant il y a de meilleurs endroits. Pompone lutte sérieusement — mais d'une façon trop sommaire — entre son amour et son devoir ; et lui et son épouse montrent beaucoup d'adresse à lire dans les âmes l'un de l'autre. Des traits d'un naturel saisissant saillent de temps en temps. Pamphilie, apprenant que sa fille est chrétienne, s'en prend immédiatement à Agathon — les gendres ont toujours tort —, et Pompone prête volontiers à Porphire les sentiments dont il est lui-même agité. Malheureusement le mot d'Agathon à Tryphine : « Cruelle, voulez-vous que je meure deux fois ? » que La Sicotière trouve superbe est emprunté textuellement du livre de Camus ; mais on pourrait signaler d'autres bonnes scènes. Celle dans laquelle Pompone refuse énergiquement de livrer à Porphire les captifs est vive et mouvementée : il y a de la dignité dans le récit de la mort des martyrs :

Leur mort peut faire honte à la plus belle vie ;
Leur douceur s'est fait voir, et leur humilité :
Ils ont beny César, et vostre cruauté.
Que diray-je de plus ? leur Prestre, ce grand homme,
Sur le point de mourir a fait des vœux pour Rome (1).

de la sincérité dans l'encouragement que Philargirippe donne aux deux amants :

Dieu vous veut éprouver ; soyez donc courageux.
Si le combat est rude, il est avantageux.
La gloire ne s'acquiert que parmy les obstacles,
Le Dieu que vous servez est le Dieu des miracles ;

(1) Acte V, scène VII.

Vous estes ses enfants, il vous veut protéger,
Et quand il sera temps, il vous sçaura vanger.
Il voit du haut des Cieux les actions des hommes ;
Il est dedans nos cœurs ; il sçait ce que nous sommes ;
C'est dans l'affliction qu'il reconnoist les siens ;
Il les charge de maux pour les combler de biens.
Prenez tout de sa main, armez-vous de constance,
Et vous ne craindrez point la rage et l'insolence (1).

et dans la fière réponse de Tryphine à sa mère :

Je ne suis point, Madame, un objet de pitié,
Dans l'estat où je suis je n'ay plus rien à craindre,
C'est pour vous que je crains, et c'est vous qu'on doit plaindre (2).

Décidément, dans un siècle où la femme commence à prendre sa place légitime, l'œuvre de M^{lle} Cosnard ne cède pas à la moyenne de celles écrites par le sexe dit fort.

(1) Acte II, scène v.

(2) Acte IV, scène v.

CHAPITRE VI

Les drames de ce groupe qui nous restent à étudier sont ceux qui ont échappé à l'oubli du temps ou qui en ont été tirés par des recherches relativement modernes ; nous parlons des deux tragédies de Corneille : *Polyeucte* et *Théodore*, et du *Saint Genest* de Rotrou auxquelles nous ajoutons la pièce du même titre de Desfontaines, non pas que celle-ci mérite l'honneur d'être groupée avec les œuvres de Corneille et de Rotrou, mais uniquement parce que Desfontaines eut la bonne chance de travailler sur le même thème avant Rotrou et peut-être de suggérer à celui-ci le sujet de son drame. Par conséquent sa troisième pièce religieuse reste moins oubliée que n'ont été ses autres essais dramatiques.

Le Vérable Saint Genest (1) de Rotrou (2) parut pour la première fois deux ans après la pièce de Desfontaines. Il est intéressant de remarquer que les deux auteurs qui ont été attirés par l'histoire de l'acteur martyr Genest sont précisément ceux qui étaient le plus intimement liés au théâtre. Desfontaines faisait partie d'une troupe d'acteurs et Rotrou, dans sa jeunesse, était aux gages d'une compagnie semblable, peut être même était-il successeur de Hardy. La pièce traite de la conversion de l'acteur Genest au moment même où il était en train de jouer sur le théâtre une histoire chrétienne.

Genest, comédien païen, demande à mettre en scène un sujet chrétien pour fêter le mariage de Valère, fille de Dioclétien, avec Maximin. Il choisit le martyre d'Adrien, mis à mort par Maximin, et pendant qu'il joue le rôle du martyr il sent la

(1) Paris, chez Toussaint Quinet, in-4°. Le privilège est du 11 mars, l'achevé d'imprimer du 26 mai 1647.

(2) Pour la vie de Rotrou, voir : H. Chardon, *La Vie de Rotrou mieux connue, documents inédits sur la société de son temps et de la querelle du Cid*. Paris, 1884, in-8°.

grâce divine descendre en lui. Il se convertit sur-le-champ, quitte son rôle et parle pour son propre compte, faisant ainsi manquer leurs répliques aux autres acteurs. Dioclétien s'irrite, somme Genest de se rétracter et, rencontrant un refus inébranlable, il ordonne que l'acteur soit amené en prison et mis à mort.

Cette pièce, qui ne survécut pas à la mort de son auteur, et que le dix-huitième siècle ignorait, fut remise en lumière pendant le dix-neuvième siècle principalement par les efforts de Deschanel et de Léonce Person. Elle fut reprise à l'Odéon le 15 novembre 1845, et deux fois à la Porte Saint-Martin en 1874, avec beaucoup de succès. Lors de sa reprise à l'Odéon elle reçut l'applaudissement des meilleurs critiques de l'époque. Théophile Gautier (1) écrivit à cette occasion : « L'on a d'abord été étonné de ce style carré et magistral, de ce vers dru, abondant, spacieux ; cette grande manière demi-latine, demi-espagnole, hautaine avec familiarité, cette fougue cavalière » ; et, avant Gautier, Fournel avait trouvé dans cette pièce « le drame dans sa plus complète et sa plus frappante expression. C'est une étude en contraste, des personnages de haute naissance à côté des comédiens, des discussions politiques s'entremêlent aux cabales de coulisse, des sentiments religieux aux intérêts tout utilitaires » (2).

Néanmoins cet intérêt nouveau à l'égard de Rotrou et surtout à l'égard de son *Saint Genest* qui lui a valu tant de louanges a complètement détruit l'illusion de son originalité. Les frères Parfaict (3) considéraient son *Saint Genest* comme une œuvre originale. « *Le Vritable Saint Genest* », écrivent-ils, « appartient en entier à Rotrou. Dans cette pièce il n'est ni traducteur ni imitateur, et c'est par elle qu'on peut juger du talent de ce poète. » Cet avis est partagé par Jarry (4) : « L'auteur y reste lui-même, et de son imagination ardente, de ses entrailles émues, sort le magnifique personnage de l'acteur martyr : l'originalité qu'il doit à son imagination le sauve de la médiocrité. »

(1) Dans *La Presse* du 17 novembre 1845.

(2) V. Fournel. *La Littérature indépendante et les Ecrivains oubliés*. Paris, 1862, in-18, p. 26.

(3) *Op. cit.*, tome VI, p. 6.

(4) J. Jarry. *Essai sur les œuvres dramatiques de Jean Rotrou*. Paris, 1868, in-8°, p. 179.

Delavigne (1), qui cherche et trouve à chaque pas des rapprochements entre le *Saint Genest* et le théâtre de Corneille, surtout dans *Le Cid* et *Polyeucte*, et qui attribue quelquefois à l'influence de Corneille des traits que Rotrou a puisés ailleurs, qualifie la pièce de « tragédie de réminiscence ». Mais ce n'est que quarante ans plus tard qu'on commença à détruire peu à peu l'hypothèse de l'originalité du *Saint Genest*. C'est à Léonce Person que revient l'honneur d'être le premier à signaler la pièce espagnole dont le troisième acte inspira Rotrou. Son *Histoire du Vritable Saint Genest* (2) donne une étude méticuleuse des ressemblances des deux pièces. Rotrou prend dans la pièce de Lope de Vega l'idée générale de faire jouer devant Dioclétien et Maximin une tragédie chrétienne et la conduite de sa pièce. Dans les deux drames, Genest, en train de répéter son rôle, entend une voix mystérieuse qui lui parle et qu'il croit être celle d'un des acteurs qui plaisante. « Tu ne l'imiteras pas en vain, Gines. car tu seras sauvé », dit la voix chez Lope ;

Poursuis, Genest, ton personnage ;
Tu n'imiteras pas en vain ;
Ton salut ne dépend que d'un peu de courage.
Et Dieu t'y prêtera la main (3).

dit la même voix chez Rotrou. Tous deux, sentant la grâce divine descendre en eux, font manquer la réplique aux autres acteurs et à l'endroit où le Gines de Lope fait connaître son répertoire avec mainte allusion au théâtre espagnol contemporain, le Genest de Rotrou insère un éloge de Corneille ; tandis que Gines, au moment de répéter son rôle, doit s'interrompre pour calmer les caprices de Marcelle qui ne veut pas jouer, Genest reçoit l'autre Marcelle qui se plaint de la foule de courtisans qui l'incommode dans sa loge. Mais Rotrou pousse cet aperçu des coulisses plus avant que Lope en faisant répéter son rôle à Marcelle et en faisant interrompre la pièce une fois commencée pour supplier l'empereur de retenir ses

(1) F. Delavigne. *La tragédie chrétienne au XVII^e siècle*. Toulouse, 1847, in-8° p. 111.

(2) Paris. 1882, in-12.

(3) Acte II, scène II.

courtisans qui s'obstinent à pénétrer dans les coulisses et à empêcher les acteurs.

L'intérêt des lettrés pour *Saint Genest* une fois réveillé, d'autres érudits ne tardèrent pas à se livrer à la question des sources des œuvres de Rotrou. Emile Deschanel (1) signala en 1883 la ressemblance qui existait entre le drame de Rotrou et le *Sanctus Adrianus* du Père Cellot et les emprunts textuels que Rotrou y avait faits. Ce travail de rapprochement a été poussé beaucoup plus loin par M Félix Gaiffe. « Rotrou », écrit-il (2), « n'apporte pas à la marche de l'action, telle qu'il la trouve chez le Père Cellot, de modifications très profondes. »

Outre ces emprunts considérables, on trouve également des échos lointains de *Polyeucte*, tels que le songe par lequel le drame débute, et des traits tirés de l'œuvre de Desfontaines que Rotrou a introduits dans la sienne et sur lesquels nous reviendrons. L'imitation est donc considérable, même si tout ce qui reste est original, cette partie se réduit à peu de chose ; mais ne serait-il pas injuste de lui savoir mauvais gré de ne pas avoir beaucoup tiré de sa propre imagination dans un siècle où l'imitation était non seulement admise mais recommandée et honorée ? Ce qu'il faut surtout admirer chez Rotrou, c'est l'habileté extraordinaire avec laquelle il sait combiner des éléments si divers pour faire un ensemble harmonieux. Il faut avouer qu'il apporte une amélioration sensible à tout ce qu'il emprunte aux œuvres de Lope de Vega et du Père Cellot. Il retranche de la pièce de ce dernier les discours trop longs et trop oratoires que nous avons déjà remarqués comme caractérisant le théâtre latin ; il supprime également, pour s'accommoder au goût plus raffiné de son siècle, l'élément trop naïf d'un ordre surnaturel qui se trouvait chez son prédécesseur espagnol.

L'intérêt de la pièce de Rotrou réside dans sa diversité et dans le cadre original dont il a entouré la partie chrétienne. Contrairement à la plupart des auteurs de pièces religieuses de cette époque, il ne fait pas appel à une intrigue amoureuse pour soutenir l'intérêt théâtral de son sujet. Il remplace cette

(1) *Le Romantisme des Classiques*, 1^{re} série, Paris, 1883 in-18, p. 269.

(2) « Quelques notes sur les sources du saint Genest de Rotrou », *Revue universitaire*, avril 1929.

intrigue par un aperçu de la vie des coulisses et par maintes allusions contemporaines, procédé toujours goûté du public. N'est-ce pas piquant que les beaux esprits occupant les premiers bancs du théâtre de l'Hôtel de Bourgogne voient représenter et railler d'une façon indulgente sur la scène leur habitude de faire la cour à quelque actrice célèbre ? Ne peut-on pas aussi voir là une protestation de l'auteur contre une pratique si gênante pour les acteurs ? Ces allusions ne s'arrêtent pas là. En dehors du célèbre *éloge* de Corneille qu'on a relevé depuis longtemps, on nous fait remarquer (1) que l'appréciation du talent de Genest pourrait bien s'appliquer soit à Bel-lerose, soit à Floridor, chefs de la troupe de l'Hôtel de Bourgogne, et que, pour la comédienne Marcelle, on pourrait substituer la femme de Floridor qui était, d'après Tallemant, « la meilleure actrice de son temps ». Faut-il voir une allusion au mauvais accueil que faisait l'Hôtel de Rambouillet à *Polyeucte* dans la réponse de Genest à Dioclétien demandant à être mis au courant de ce qui se jouait avec le plus grand succès ?

Les goûts sont différents, et souvent la caprice
Établit ce crédit plus que la justice (2).

En outre, on pourrait aussi se demander si Rotrou ne s'est pas permis une allusion à sa famille dans le vers :

Ces fruits à peine éclos, déjà mûrs pour les cieux (3).

puisque trois de ses enfants moururent en bas âge et que ses deux filles entrèrent au couvent.

Le style, ces vers si admirés par Gautier, contribue à rehausser la valeur littéraire du *Saint Genest*. Rotrou se présente non seulement comme homme de théâtre mais aussi comme poète. Il ajoute à une action bien menée des vers à la fois virils et souples, des vers d'une facture délicieuse, d'un appel

(1) F. Gaiffe. *Op. cit.*

(2) Le théâtre aujourd'hui, fameux par ton mérite,
A ce noble plaisir puissamment sollicite,
Et dans l'état qu'il est ne peut, sans être ingrat,
Nier de te donner son plus brillant éclat. (Acte I, scène iv.)

(3) Acte II, scène v.

attendrissant. Le ton, dans la partie chrétienne au moins, est élevé et noble ; l'auteur ne permet pas que la fâcheuse galanterie du siècle s'y glisse. Ce n'est que dans le cadre profane avec lequel il entoure sa pièce qu'on retrouve ce défaut. Seul avec Corneille, Rotrou a compris que la galanterie est dépaycée dans une œuvre chrétienne en ce qu'elle nuit à la sincérité, trait essentiel de tout théâtre religieux. De ce côté et à bien d'autres égards la pièce de Desfontaines (1) est fort au-dessous de celle de Rotrou, mais elle est plus réussie que ses deux autres tragédies religieuses. L'action y est plus serrée et le ton moins banal ; mais il n'en reste pas moins que le plus grand mérite de la pièce est celui d'avoir suggéré à Rotrou le sujet de son drame. L'analyse donnera une preuve convaincante de ce jugement. Genest est appelé à jouer devant Dioclétien une tragédie chrétienne non pas pour fêter quelque événement heureux mais avec le dessein exprès de tourner en ridicule les pratiques des chrétiens. C'est par ce moyen que l'empereur espère se débarrasser de cette secte haïe sur qui les supplices les plus horribles ne font rien. Genest prend le parti de jouer l'histoire de sa propre vie, d'autant plus que son refus de se convertir au christianisme l'a obligé à quitter la maison paternelle. Le drame commence ; Genest, chassé par son père, se rend chez son amante Pamphilie pour lui dire un adieu affecté et précieux. Entre le second acte et le troisième il se convertit et, comme il refuse de renier sa nouvelle foi, il est mis en prison. Pamphilie, envoyée par Dioclétien pour essayer la force de ses supplications, se convertit également et tous les deux subissent courageusement la mort. La fantaisie la plus pure règne au cinquième acte ; outre le récit de la mort des martyrs qu'on s'attend à y trouver, Desfontaines introduit une nouvelle intrigue amoureuse qui n'a rien à faire avec l'histoire de Genest. Luciane, actrice de la troupe, se croyant délaissée par son amant Aristide parce que celui-ci se montre un peu trop affecté par la mort de Pamphilie, se jette dans le Tibre. Aristide s'y jette aussi pour la sauver, entraînant dans sa chute Anthenor qui venait à leur secours, et tous les trois

(1) *L'Illustre Comédien ou le Martyre de saint Genest*. Paris, chez Cardin Besongne, 1645, in-4°.

se noient La pièce se termine par les remords de Dioclétien.

Il n'est pas difficile de constater que les emprunts de Rotrou à Desfontaines se réduisent à peu ; ils ne suffisent pas pour prouver que celui-là connaissait l'œuvre de son prédécesseur si le titre de la pièce de Rotrou, *Le Vritable Saint Genest*, ne nous indiquait pas que l'auteur avait conscience d'une autre tragédie sur le même sujet. Dans les deux pièces, Genest attend dans l'antichambre pour présenter ses vœux à l'empereur et celui-ci exprime son admiration pour le talent des acteurs. Quoique Rotrou explique d'une façon plus vraisemblable la raison de la représentation devant l'empereur, il semble se souvenir de la fantaisie de Desfontaines dans le vers qu'il prête à Dioclétien vantant le génie d'Adrien pour la punition des chrétiens. Il dit :

Laissons éprouver l'art où la force est sans fruit (1).

Comme ressemblance dans les textes nous n'avons pu en relever qu'une seule qui soit frappante. Ils appuient tous les deux sur le fait que la fermeté des chrétiens impressionne même les bourreaux. Ces mots de Rotrou :

En ces horreurs enfin le cœur manque aux bourreaux (2).

rappellent de près le vers de Desfontaines :

Nous restons tout confus, le bourreau perd courage (3).

On trouve dans la pièce de Desfontaines comme dans celle de Rotrou des preuves qu'il y a un lien étroit entre lui et le théâtre. Rotrou, comme nous l'avons déjà remarqué, pousse assez avant cette étude de la vie des acteurs, Desfontaines se contente de mettre dans la bouche d'Aquillin une défense de son propre métier.

Le theatre est severe, et veut des qualitez,
Qui puissent faire aux grands admirer ses beautez.

(1) Acte II, scène VI.

(2) *Ibid.*

(3) Acte V, scène III.

Le charme de la voix est sa moindre partie,
Si de l'intelligence elle n'est assortie,
Et le geste pour elle est un foible secours,
Si ce rayon divin ne regle ses discours,
Outre le jugement, l'adresse, et la mémoire,
L'assurance est aussi nécessaire à sa gloire.
Et la propreté mesme en son habillement,
N'est point pour un acteur un petit ornement.
Bien que quelques brutaux aient leur art à mespris,
De corps mal composez, et de qui l'apparence
Ne puisse au moins donner quelque belle espérance (1).

Il est intéressant de remarquer en passant que déjà on se rend compte que ce métier d'acteur demande plus de qualités qu'on ne le croirait au premier abord ; le théâtre s'est relevé de l'état d'ignorance et de grossièreté dans lequel il était tombé.

Il est à regretter que Desfontaines ne se fasse pas une idée aussi nette des qualités essentielles d'un bon dramaturge. Son esprit romanesque et fantaisiste ne sait pas se conformer à l'austérité du nouvel idéal de l'art dramatique ; s'il arrive, comme il l'a fait dans son *Saint Genest*, à respecter les unités de temps et de lieu dont il se souciait peu dans ses deux autres pièces religieuses, il ne réussit pas à atteindre l'unité d'action ; et cette fois-ci il ne pourrait pas s'en prendre à la légende d'où il tire son inspiration. Le récit du martyre de Saint-Genest est très court. Tout ce que les *Acta Sanctorum* (25 août) nous apprennent, c'est que Genest, voulant un jour représenter devant Dioclétien les mystères des chrétiens afin de les tourner en ridicule, vit, au moment où il subissait le faux baptême, descendre sur lui des anges. Ceux-ci lui montrèrent un livre dans lequel étaient inscrits tous ses péchés passés. Il se convertit et, ayant refusé de se rétracter, il eut la tête tranchée. Tout le reste est de l'imagination de Desfontaines qui n'est pas plus heureuse ici que dans ses autres pièces. L'excès d'affectation choque d'autant plus qu'on trouve dans cette pièce des passages d'une vigueur et d'un intérêt imprévus, tels que la tirade de Dioclétien qui termine le drame et qui est pleine de sombres menaces, son cri final est sincère et désespéré :

(1) Acte II, scène 1.

J'ay vangé vos autels, j'ay vangé vostre iniure,
Et si vous ne voulez qu'on vous croye impuissans
Vous devez appaiser les tourmens que je sens.
Mais s'il faut. Dieux ingrats, enfin que je perisse
Achevez vos rigueurs, et hâtez mon supplice (1).

Malheureusement les deux meilleures scènes où le ton, dans l'ensemble, est grave et soutenu, sont gâtées par une préciosité déplacée. Au second acte (scène iv), quand Genest se rend chez Pamphilie elle croit sans aucune raison que son père lui a choisi un autre parti dont les charmes sont si manifestes que la tristesse apparente de Genest n'est que feinte ; et de même la scène (acte III, scène III) où Dioclétien accuse le reste de la troupe d'être complice du dessein de Genest tourne en ridicule, à la fin, par l'offre galante de l'empereur qui propose de livrer le coupable à la furie de sa maîtresse dédaignée. Le cinquième acte présente le comble du grotesque. Quoi de plus ridicule et de plus superflu que cette manière de se débarrasser des acteurs à la fin de la pièce ? Elle ne fait que ralentir l'action puisqu'il faut deux récits au lieu d'un seul pour mettre l'assistance au courant de ce qui s'est passé. Mais laissons Desfontaines pour arriver aux deux pièces religieuses de Corneille par lesquelles nous terminerons la liste des œuvres sacrées de ces années.

Théodore, Vierge et Martyre (2), cette erreur du grand Corneille, qui parut en 1645, n'était pas destinée à rien ajouter à la gloire de son auteur. La pièce étant facile à trouver nous n'en donnerons qu'un court résumé.

Placide, fils du gouverneur romain Valens, aime Théodore, princesse chrétienne, qui, s'étant vouée à une vie de piété, dédaigne tout amant. Marcelle, marâtre de Placide, veut que celui-ci épouse sa fille Flavie qui meurt d'amour pour lui, et quand elle découvre que Théodore est chrétienne, elle la fait condamner à la prostitution afin de dégoûter Placide de sa passion. Théodore est sauvée de cette infamie par un certain chrétien, Didyme, également amoureux d'elle, qui échange avec elle ses vêtements d'homme. Ce changement lui permet de s'é-

(1) Acte V, scène v.

(2) Paris, chez Toussaint Quinet, in-4°. Le privilège est du 17 avril 1646, l'achevé d'imprimer du 31 octobre de la même année.

chapper tandis que Didyme reste à sa place. Le stratagème découvert, celui-ci est condamné au supplice. Théodore revient mourir avec lui puisqu'elle aspire aussi bien que lui à mériter la couronne du martyr ; mais Marcelle, voyant que Placide, poussé à bout, va essayer la violence pour les libérer, les imole aux yeux de celui-ci pour satisfaire sa propre vengeance.

La question de la source d'où Corneille tira sa tragédie, aussi bien que celle de *Polyeucte*, vient d'être éclaircie par une savante étude américaine (1) qui nous dispense de traiter le sujet au fond. Il semble que Corneille se soit inspiré de plusieurs sources ; de la légende de Théodore et de Didyme telle qu'on la trouve dans les œuvres de saint Ambroise et de Simeon Mataphrastes ; du récit de la vie de sainte Agnès rapporté également par saint Ambroise et qui avait déjà servi comme sujet de tragédie à Troterel en 1615 ; des situations de ses drames précédents ; enfin de sa propre imagination. La première légende fournit à Corneille le nom de l'héroïne et de Didyme, la manière approximative dont Théodore a pu s'échapper de la maison de prostitution et la résolution de Didyme et de Théodore de gagner la couronne de martyr. De la seconde légende ou du drame de Troterel, Corneille a tiré beaucoup plus ; dans les deux tragédies se trouve un gouverneur romain dont le fils est éperdument amoureux d'une jeune fille chrétienne qui, à son tour, refuse d'écouter ses avances puisqu'elle s'est déjà vouée à Dieu. Les caractères de Marcelle et de Flavie ne sont, pour ainsi dire, qu'une extension de ceux de Simphonie et de son fils Martian. Dans la légende et dans la pièce de Troterel, Simphonie, tout en étant le préfet romain qui voudrait assurer le bonheur de son fils dans le mesure où il ne risque pas de perdre la faveur de l'empereur, est aussi celui qui fait toutes les démarches possibles pour obtenir Agnès pour son fils ; tandis que chez Corneille c'est Valens qui préfère sa situation au bonheur de son fils et Marcelle qui est résolue de tout tenter pour assurer le bonheur de sa fille. Flavie, qui ne peut plus vivre sans l'amour de Placide, emprunte les traits de Martian qui, après le refus d'Agnès, rentre chez lui et se met au lit.

(1) L. M. Riddle. *The Genesis and Sources of Pierre Corneille's tragedies from Médée to Pertharite*, Baltimore and Paris, 1926, in-8°, chap. v et viii.

Les suppressions et les inventions de Corneille reflètent l'influence de son époque. Il retranche le merveilleux et met en récit ce qui se passe dans le lieu de prostitution, alors que Troterel, trente ans plus tôt, n'hésita pas à porter ces événements sur la scène. Corneille tire de sa propre imagination le fait que Didyme est amoureux de Théodore et que, si celle-ci n'avait pas été entièrement dévouée au service de Dieu, elle aurait répondu à son amour. Il s'incline également devant les exigences de la société de son temps dans la scène où il fait suggérer à Placide que la punition de Théodore la rendra indigne de lui et aussi dans celle où la future martyre demande à son amant de la tuer. C'est encore un exemple du souci de l'honneur qu'on rencontre si souvent dans les textes du dix-septième siècle. Contrairement à la légende et à la pièce de Troterel, Placide vient trouver Théodore dans la maison de prostitution pour une tout autre raison que celle qui y attire Martian, et le dénouement que choisit Corneille ne s'accorde pas du tout avec le récit de saint Ambroise. Là, Martian, ayant essayé de faire violence à Agnès, tombe mort ; puis il est ressuscité par celle-ci, devient chrétien et disparaît de la scène. Agnès se rend sur le lieu du martyre et a la tête tranchée par le fer.

En outre, M. Riddle signale des ressemblances entre les caractères de Médée et de Marcelle ; l'une et l'autre ont protégé ceux qui sont destinés à les traiter avec dédain ; de plus Marcelle menace Placide comme Médée menace Jason. Théodore se trompe sur les intentions de Placide de même que Chimène en voyant Don Sanche.

Si Corneille espérait remporter par cette tragédie un second triomphe aussi remarquable que celui qui avait suivi la représentation de *Polyeucte*, il a dû être très déçu. *Théodore* ne resta pas longtemps au théâtre ; si l'on en peut croire l'auteur du *Journal du Théâtre François* (1), cette pièce n'eut que cinq représentations. En tout cas le succès n'était pas éclatant, et *Théodore* n'a jamais été reprise qu'une seule fois. Corneille lui-même reconnut son insuccès, il écrit naïvement dans l'examen qui le précède : « La repré-

(1) Notice en tête de *Théodore*, éd. Marty-Laveaux, Paris, 1862, 12 vol. in-8, tome V.

sensation de cette pièce n'a pas eu grand éclat » ; et, encore une fois, quand il parle dans l'examen de *La Suite du Menteur* de la reprise de celle-ci, il ajoute : « Le contraire est arrivé de *Théodore*, que les troupes de Paris n'y ont point rétablie depuis sa disgrâce, mais que celles de province y ont fait assez passablement réussir ». Il s'efforce de trouver les raisons de cet insuccès et constate que la rigidité de caractère du principal personnage en est la cause essentielle. Il ne se trompe pas, mais la raison qu'alléguaient ses contemporains n'y était pour rien. Ceux-ci attribuaient la chute de la pièce au raffinement du goût contemporain qui ne pouvait supporter la seule idée de la prostitution. Examinant le personnage de *Théodore*, Corneille écrit : « Celui de *Théodore* est entièrement froid ; elle n'a aucune passion qui l'agite, et là même où son zèle pour Dieu, qui occupe toute son âme, devrait éclater le plus. c'est-à-dire dans sa contestation avec Didyme pour le martyr, je lui ai donné si peu de chaleur, que cette scène, bien que très courte, ne laisse pas d'ennuyer. Aussi, pour en parler sainement, une vierge et martyr sur un théâtre n'est autre chose qu'un Terme qui n'a ni jambes ni bras, et par conséquent, point d'action » (1). Et voilà en quoi consiste la faiblesse du drame. Corneille s'y heurte à la même pierre d'achoppement que tous les auteurs qui ont essayé de mettre en scène des martyrs, la difficulté de les assouplir et de les rendre sympathiques tout en conservant cette fermeté inébranlable et cette unité de sentiments que l'histoire et la légende leur prêtent. Polyeucte a juste assez de faiblesse humaine mêlée à sa ferveur et Pauline la proportion d'élévation morale qui lui permettra naturellement, et sans pécher contre la vraisemblance, de reconnaître la sublimité de l'action de son époux et, à la fin, de se convertir. *Théodore*, au contraire, est trop uniformément parfaite ; en s'élevant à cet état de perfection elle a perdu tout contact avec la vie ordinaire.

Quant à l'autre raison formulée par d'Aubignac et (2) par Fontenelle (3), que le public ne saurait supporter l'idée de la pros-

(1) Examen de *Théodore*, éd. Marty-Laveaux, tome V, p. 12.

(2) *La Pratique du Théâtre*, p. 66

(3) *Œuvres*, Paris, 1742, 6 vol. in-12, tome III, p. 106.

titution, il est incontestable qu'un sujet licencieux qui plaisait au goût plus grossier du commencement du siècle ne plaisait plus trente ans plus tard ; et il y a de quoi s'étonner que Corneille, à qui était dû en grande partie le goût plus raffiné qui existait alors, ne s'en soit pas aperçu. Ce que d'Aubignac et Fontenelle n'ont pu comprendre, c'est que l'erreur de jugement se trouve plutôt dans la façon de traiter le sujet que dans le sujet lui-même. M. Lanson explique cette erreur par l'absence de la couleur locale. « Corneille », écrit-il (1). « n'a pas vu qu'aussi en histoire les faits sont solidaires des mœurs et que, si l'on change les mœurs, la raison des faits est ôtée. Théodore peut-elle être prostituée ailleurs que dans l'Antioche voluptueuse et païenne du premier siècle ? Il faut donc de la couleur locale pour rendre les faits vraisemblables. » Or, ce manque de couleur locale dont le rôle est d'adoucir les barbaries et les grossièretés des siècles passés fait défaut dans la pièce et rend *Théodore* insupportable au public du xvii^e siècle. De plus Corneille insiste trop sur la prostitution, la pièce est remplie de soupçons bas et ignobles. Placide lit mal dans les intentions de Didyme et de Cléobule, même il lui arrive d'interpréter en mauvaise part l'attitude de Théodore elle-même. S'il est facile d'admettre que Théodore puisse être aimée par un homme qui n'a pas la même élévation d'âme qu'elle et dont la conduite n'est que le résultat naturel du milieu où il a vécu, il est plus difficile de souffrir ces mêmes soupçons chez Théodore. Un personnage tel que Théodore qui réitère avec une insistance croissante que Dieu la sauvera de toute ignominie, ne doit pas supçonner son amant d'intentions si basses dès qu'il se présente dans sa prison. C'est, ou pécher contre la vraisemblance ou, ce qui pis est, mettre en question la sincérité de sa foi. Il y a là un second défaut dans le caractère de Théodore, non seulement elle est froide et immobile mais « elle ne crée pas un seul instant cette atmosphère de mysticisme qui devrait émaner d'elle » (2). La preuve, si on voulait une autre preuve que celle de la lecture de la pièce,

(1) Corneille, « Collection de Grands Ecrivains Français ». Paris, 1898, in-8°, p. 142, note.

(2) J. Le Guiner. *Les Femmes dans les Tragédies de Corneille*. Quimper, 1920, in-8°, p. 40-41.

n'est pas difficile à trouver ; on la voit dans la réaction de la personnalité de Théodore sur celle de Placide. Elle ne réussit jamais à faire sentir à celui-ci la qualité divine de son amour. Cette exaltation spirituelle qui lui fait dédaigner tout amour terrestre n'illumine jamais la conscience de son amant Placide. Jusqu'à la fin de la tragédie il croit que Didyme est son rival favorisé.

La postérité partage en général l'opinion de Corneille et de ses contemporains sur les mérites de *Théodore*. La plupart de ceux qui font des études sur le grand dramaturge français omettent cette tragédie ou la résument en peu de mots ; et ceux qui la mentionnent, Guizot, Faguet, Brunetière tombent d'accord que la pièce ne doit pas figurer parmi les chefs-d'œuvre cornéliens, tout en admettant qu'elle n'est pas dépourvue de toute beauté. « L'erreur de Corneille », dit Hauvette (1), « fut double en écrivant *Théodore* ; sa première erreur a été de choisir ce sujet ; et la seconde, de ne pas s'y tenir après l'avoir choisi. » Pour Faguet (2), *Théodore* marque le retour aux sujets bizarres ou monstrueux par lesquels Corneille débuta : et Guizot l'appelle « une chute ». Seul, Jules Lemaitre entreprend sa défense et la considère, non comme une œuvre manquée, mais comme un chef-d'œuvre manqué. Il est convaincu que Corneille, quand il écrivait *Théodore*, croyait se surpasser en donnant au monde une œuvre où la volonté humaine atteignait à sa plus sublime expression ; mais même lui a dû reconnaître que *Théodore* « est une statue de marbre au geste immobile » (3).

Mais quels que soient les défauts de cette tragédie, et certainement elle n'est pas à comparer avec *Polyeucte*, elle est infiniment au-dessus des trois quarts des drames contemporains de ce genre. Nous sommes pleinement d'accord avec Jules Lemaitre quand il écrit : « Mais comme le style, ici, est souvent admirable et les vers aussi beaux que ceux de *Cinna* ou de *Polyeucte*, nous aimons quand même la chrétienne *Théodore*, cette martyre à la robe, à la collerette, et aux sentiments

(1) « Un Précurseur italien de Corneille, Girolamo Bartolommei », *Annales de l'Univ. de Grenoble*, IX, 1897, p. 569.

(2) *Les Grands Maîtres du XVII^e siècle*, Paris, 1885, in-18, p. 14.

(3) Chapitre sur Corneille dans P. de Julleville, tome IV, p. 304.

également empesés et fiers. cette orgueilleuse martyre du grand style Louis XIII (1). »

L'opinion sur le mérite de l'autre tragédie chrétienne de Corneille n'est guère divisée. *Polyeucte* a été reconnu depuis longtemps non seulement comme un chef-d'œuvre du théâtre cornélien mais de toute la littérature française. Nous nous gardons bien d'y insister et nous n'avons ni la prétention ni la présomption de croire que nous apportons un point de vue nouveau à une œuvre qui a été étudiée sous tous les rapports par les meilleurs maîtres de la critique française. Pour cela il faudrait une science beaucoup plus étendue que la nôtre. Sur ce sujet il nous semble qu'il reste très peu à dire. Les sources d'où Corneille tira son œuvre et les raisons qui l'ont poussé à choisir l'histoire de Polyeucte ont été éclaircies par au moins deux études méticuleuses (2). D'autres études sur les rôles principaux, sur l'attitude du public, sur l'évolution des personnages, sur la psychologie (3) que cette œuvre renferme et même sur les rapports qu'elle pourrait avoir avec la vie intime de l'auteur (4) ne manquent pas ; mais, en revanche, il nous est impossible de passer sous silence la tragédie qui est la justification de cette présente étude et qui prouve d'une manière irréfutable l'hypothèse que nous formulerons au chapitre suivant, à savoir que les sujets religieux n'ont rien en eux-mêmes qui les empêchent de devenir de bonnes pièces de théâtre. Si on omettait *Polyeucte*, l'argument le plus puissant pour le théâtre chrétien serait retranché et on aurait peine à trouver dans le groupe des pièces religieuses des années 1636 à 1650 une pièce assez forte pour prouver la possibilité de porter au théâtre un sujet religieux avec succès. Si l'Hôtel de Rambouillet

(1) *Op. cit.*, p. 304.

(2) L. M. Riddle. *Op. cit.*

H. Hauvette. *Op. cit.*

(3) F. Brunetière. *Etudes critiques sur l'Histoire de la Littérature française*, VI^e série. Paris, 1899, in-16.

E. Faguet. *Les Grands Maîtres du XVII^e siècle*. Paris, 1885, in-18.

Guizot. *Corneille et son Temps*. Paris, 1852, in-8^o.

G. Lanson. *Corneille*, « Collection de Grands Ecrivains Français ». Paris, 1898, in-8^o.

(4) A. Dorchain. *Pierre Corneille*. Paris, 1918, in-16, p. 232-236.

M. Dorchain voit dans les rapports de Sévère et de Pauline le récit du long amour de Corneille et de Catherine Hue.

reçut *Polyeucte* froidement, et si Richelieu, suivant le témoignage de d'Aubignac, « ne le put jamais approuver » (1), le public l'accueillit avec enthousiasme. « J'ai ouï dire », écrivit l'abbé de Villiers (2) plus de trente ans après la première représentation de *Polyeucte*, « qu'ils (les comédiens) ne s'étaient pas mal trouvés des sujets saints, et qu'ils avaient gagné plus d'argent au *Polyeucte* qu'à quelque autre tragédie qu'ils aient représentée depuis ». On nous objectera certainement que les dix-septième et dix-huitième siècles ne s'intéressaient qu'aux sentiments de Pauline et de Sévère, considérant la partie chrétienne comme superflue. Personne n'ignore les sentiments de Saint-Evremond et de Voltaire là-dessus, sentiments qui sont partagés même par un critique moderne (3). L'avis du Prince de Conti est peut-être moins connu : « En vérité », dit-il (4), « y a-t-il rien de plus sec et de moins agréable que ce qui est de saint dans cet ouvrage ? y a-t-il personne qui ne soit mille fois plus touchée de l'affliction de Sévère lorsqu'il trouve Pauline mariée, que du martyre de Polyeucte ? »

Mais nous croyons avoir raison en disant qu'à mesure que grandissait la compréhension de la portée chrétienne de cette œuvre, la conception de sa grandeur, de sa beauté et même plus, de sa perfection, s'accusait de plus en plus clairement. Depuis le commencement du dix-neuvième siècle les éloges vont croissant jusqu'à cette appréciation si profonde, si juste et si pénétrante de Faguet. Il décrit ainsi la pièce (5) : « Cette création incomparable, si savante et si profonde qu'il a fallu toute la science en histoire religieuse de notre siècle pour bien pénétrer la vérité de ce grand rôle de Polyeucte, pour bien entendre que Polyeucte c'est l'idée chrétienne opposée à la philosophie du bon sens éclairé (Sévère), aux intérêts mondains (Félix), aux idées de famille. Toute une histoire de l'établissement du christianisme est dans ce rôle. Il n'y a peut-être

(1) *La Pratique du Théâtre*, nouvelle édition par Pierre Martino. Alger, 1927, in-8°, p. 327.

(2) « Entretien sur les tragédies de ce temps », dans le *Recueil de Dissertations sur plusieurs tragédies de Corneille et de Racine*, par l'abbé Granet, Paris, 1739, in-12, tome I, p. 29.

(3) E. Renan. *Sur Corneille, Racine et Bossuet*. Paris, 1926, in-8°, p. 30.

(4) *Traité de la Comédie et des Spectacles*. Paris, 1666, in-8°, p. 36.

(5) *Op. cit.*, p. 26.

pas de drame qui ouvre tout autour de lui de plus profondes perspectives, et qui pénètre plus loin dans l'âme humaine. » Écoutons aussi ce qu'écrit Sarcey : « *Polyeucte*, en dépit de son sujet tiré des légendes de Rome, de son allure hautaine et sombre, de son goût d'idéal, est un drame moderne, où s'agitent les passions de la vie contemporaine (1). » Pourrait-on donner un plus haut éloge à une tragédie écrite il y a presque trois cents ans que de dire qu'elle est un drame moderne ? Certes de toutes les pièces de Corneille elle est celle qui a le plus gagné en vieillissant.

En quoi consiste donc cette supériorité de *Polyeucte* sur toutes les autres tragédies religieuses de l'époque ? Réside-t-elle uniquement dans le style plus élevé, plus digne, plus perfectionné de Corneille ? Certainement non ! *Théodore* en fournit la preuve. Cette supériorité est dans la structure même de la pièce ; elle est due principalement à deux circonstances. Premièrement, à l'étroite liaison qui existe entre la partie chrétienne et l'intrigue amoureuse, et, en second lieu, au génie avec lequel Corneille esquisse le personnage de Polyeucte. L'équilibre entre l'intérêt humain et l'intérêt divin est parfaitement respecté. Ceux qui précédèrent Corneille, de même que ceux qui le suivirent, comprirent qu'une intrigue amoureuse pourrait être admise, mais ils ne surent ni la lier assez étroitement à l'action principale ni lui donner la place que la vraisemblance demande. De deux choses l'une : ou il faudrait que le martyr n'ait aucun lien qui le retienne à la vie et, en pareil cas, le poète dramatique aurait à dépeindre un état de mysticisme et de ferveur religieuse qui, dépassant la compréhension de l'homme moyen, atteint à un miracle abstrait, chose difficile sinon impossible à représenter sur la scène ; ou il faudrait donner aux liens d'amour et d'amitié la place qui leur est due, et, en ce cas, on pêche plus contre la vraisemblance en mettant en scène un martyr qui quitte sans regret tout ce qu'il doit aimer profondément qu'en représentant un homme qui se sent fort attaché aux joies terrestres mais qui, par l'influence de la grâce et par l'exercice de sa propre volonté, trouve la force de faire l'effort suprême et de mourir pour un idéal. Le premier,

(1) F. Sarcey. *Quarante Ans de Théâtre*. Paris, 1900, in-18, tome III. p. 50.

celui qui quitte sa femme et ses enfants sans même y songer, risque de dégénérer en monstre ou, pis encore, de toucher de près au personnage de comédie se débarrassant joyeusement d'une femme importune ; tandis que le second est un saint digne de ce grand nom.

Mais il faut que l'amour soit digne du grand rôle qu'il est destiné à y jouer, il faut un amour pur, profond et véritable et non pas une passion frivole qui s'exprime en galanteries à la mode des précieux. C'est encore ici où éclate le génie de Corneille, il supprime rigoureusement toute expression galante qui puisse choquer, toute affectation d'une passion conventionnelle. Dans de tels drames la sincérité est de toute première importance.

Quant au personnage de Polyeucte il est d'une harmonie parfaite, chez lui il n'y a rien de ce manque de souplesse, de cette froideur qui écartent la sympathie de l'assistance. Polyeucte, dans son enthousiasme de néophyte, ne fléchira pas devant la suprême épreuve, la dignité du saint nom de martyr n'est pas compromise ; mais, en attendant cette fin glorieuse, il nous permet d'entrevoir la lutte qui se livre au fond de son âme, lutte qui aurait lieu dans n'importe lequel d'entre nous, et c'est justement ce conflit qui le lie à nous et le rend sympathique. Si nous ne pouvons toujours suivre Polyeucte dans ses élans de ferveur mystique, au moins pourrions-nous le comprendre dans ses moments d'hésitation : ce sont des échappées qui nous permettent de nous associer avec une âme fort au-dessus de la nôtre. Voilà les traits qui expliquent le succès inépuisable de Polyeucte. Un personnage de théâtre doit être compréhensible par au moins un côté de son caractère : Polyeucte l'est par son profond amour pour son épouse Pauline.

CHAPITRE VII

Les drames que nous venons d'étudier renferment-ils les traits essentiels d'un véritable théâtre religieux? Suffit-il que le sujet soit emprunté au texte sacré ou aux récits de la vie des saints pour que la pièce soit une véritable tragédie religieuse? Certainement non. Le théâtre religieux demande des qualités toutes particulières ou plutôt il demande que les qualités du théâtre profane y revêtent la plus parfaite expression. Les sources d'où l'on puise des sujets de ce genre sont des sources inspirées et au moins un écho de cette inspiration doit passer dans l'œuvre dramatique qui en est tirée. Celle-ci doit garder avant tout la simplicité, la sincérité et la majesté de l'original et ne doit pas y mêler les affectations littéraires d'une époque quelconque. Dans une œuvre du théâtre religieux il est de toute première importance que le goût soit impeccable, et s'il est vrai, comme dit Faguet, qu'« il n'y a rien qui soit contre l'art comme de mêler à une œuvre d'art l'écho des passions contemporaines », à plus forte raison il n'y a rien qui nuise à la présentation d'une œuvre religieuse, où l'art et le bon goût doivent atteindre la perfection, comme d'y mêler ces petits artifices d'un style affecté par lesquels les poètes médiocres essayent de dissimuler l'insuffisance de leur génie créateur. Les récits sur lesquels repose tout théâtre religieux ont une application très générale et c'est restreindre leur étendue que de mettre sur les pièces de théâtre qu'on en tire la marque d'une seule génération. Cette observation s'applique surtout aux œuvres tirées des deux Testaments, elle s'applique moins à celles qui s'inspirent du martyrologe. Aussi s'ensuit-il que de tous les genres dramatiques le théâtre religieux est celui qui demande le plus de génie car il exige que l'auteur se maintienne au niveau de l'original. C'est là l'idéal du théâtre religieux et il n'y a que peu de drames dits religieux entre 1636 et

1650 qui entrent dans un cadre si restreint. La plupart des auteurs se contentent de puiser les sujets dans les sources sacrées, mais ils se laissent entraîner par le mouvement littéraire contemporain et traitent les thèmes religieux à la manière des thèmes profanes.

Examinons d'abord à cet égard les drames bibliques. Ceux de Vallin, de Bouvot et de Saint-André ne doivent pas occuper longtemps notre attention, la partie biblique se borne exclusivement au choix du sujet. L'œuvre de Vallin est trop imprégnée par les doctrines païennes du seizième siècle pour garder l'empreinte de son origine ; la seule apparition sur la scène d'une Furie suffit à détruire toute atmosphère biblique. Le drame de Bouvot est dépouillé par sa banalité d'aucune couleur biblique, et chez Saint-André le style artificiel étouffe complètement le charme et la fraîcheur que garde toujours l'histoire de la naissance du Christ. D'autre part, la tragédie de Chevillard, malgré ses imperfections, malgré ses gaucheries et ses inventions quelquefois bizarres, est dans son ensemble une véritable œuvre religieuse. En écrivant dans la langue qui lui est naturelle sans essayer de se conformer à aucune école littéraire, l'auteur garde cet attrait universel qui caractérise l'Evangile. On n'est pas obligé de reconnaître malgré soi que les personnages qui y parlent sont des personnages du dix-septième siècle ; la langue y est dictée par les passions qu'excitent les événements et non pas par la mode littéraire. On est en présence d'une œuvre écrite par un homme qui ne séparait pas sa vie religieuse de sa vie quotidienne et qui s'adressait à un auditoire semblable à lui, pour lequel la religion faisait une partie intégrante de l'existence.

Quant aux œuvres de du Ryer l'opinion se trouve partagée. M. Lanson (1) qualifie son *Saül* et son *Esther* de « pièces galantes et politiques » et M. Vianey (2) est du même avis. « Il n'y a », écrit celui-ci, « aucune couleur biblique et peut-être n'y a-t-il aucune idée religieuse dans *Saül* et *Esther*. » M. Lanchester (3), au contraire, n'épouse pas cette idée. Pour lui, quoi-

(1) *Esquisse d'une Histoire de la Tragédie Française*. Paris, 1927, in-8', p. 91.

(2) « La Bible dans la Poésie Française depuis Marot. » *Revue des Cours et Conférences*, juin 1922.

(3) *Saül* de du Ryer, édition critique. Baltimore, 1931, in-8°. Introd.

que le personnage de Saül soit plutôt stoïcien qu'hébreu ou chrétien, la pièce est une pièce religieuse : « Dieu, là, est le punisseur et non pas le sauveur, mais l'élément chrétien se trouve quand il parle de l'immortalité de l'âme et du bonheur de ceux « qu'une belle mort avait fait triompher », et c'est à cette opinion que nous nous rattachons. L'atmosphère de l'Ancien Testament diffère profondément de celle du Nouveau. L'idée maîtresse de celui-là est la justice divine et du Ryer l'a respectée sans adoucir ce sentiment rigoureux en y ajoutant quelques traits de la miséricorde qui s'accuse si nettement dans l'Evangile. Pour nous aussi la première tragédie de du Ryer est une œuvre essentiellement religieuse, à travers toute la tragédie règne la conception de Dieu, telle qu'on la trouve dans le texte sacré. L'auteur n'ajoute rien qui puisse nuire à cette conception grandiose et il veille à ce qu'aucune expression mondaine ou triviale ne s'introduise pour détruire l'impression qu'il a su créer. Il soigne son style afin de le maintenir à une dignité et à une élévation soutenues et il réussit à tenir constamment devant les yeux des spectateurs aussi bien que devant ceux de Saül, la présence de Dieu.

Son *Esther* ne donne pas la même impression. La sincérité de l'œuvre est détruite par l'élément de galanterie qui y joue un si grand rôle. Il y a déjà dans la source un fort élément païen que du Ryer ne diminue pas en ajoutant la passion d'Aman pour Esther. D'ailleurs le livre d'Esther est un livre politique d'où il serait malaisé, même en suivant fidèlement la source, de faire sortir une forte empreinte de la divinité. C'est un sujet ingrat pour qui veut écrire une tragédie religieuse et du Ryer n'a pas pu surmonter les obstacles. Dans toute sa pièce il n'y a qu'une seule scène où l'esprit religieux se dégage, celle où Mardochée somme Esther de combattre avec tout son pouvoir pour sauver les Juifs de la ruine qui les menace. Aussi sommes-nous pleinement d'accord avec M. Vianey que la seconde pièce dite religieuse de du Ryer est « une pièce romanesque ».

Parmi les drames inspirés par la vie des martyrs il n'y en a que quatre qui nous semblent pouvoir entrer dans la catégorie des œuvres religieuses. Ce sont *Polyeucte*, *Saint Genest* de Rotrou, *Sainte Aldegonde* et *l'Hermenigilde* de La Calprenède.

Polyeucte y entre entièrement, on n'y trouve rien qui soit contraire à l'esprit du récit original. *Polyeucte* lui-même est un personnage universel, il n'appartient ni à un seul pays ni à un seul siècle, il est de tous les pays, de tous les siècles comme le sont les martyrs. La foi pour laquelle ils ont combattu et pour laquelle ils sont morts est en dehors et au-dessus de toute nationalité et de tout temps. Et c'est justement cette universalité que *Corneille* a su si bien mettre en lumière dans le personnage de *Polyeucte*. Les autres personnages le secondent de la même manière ; *Pauline* est la plus parfaite expression de la femme de tous les âges et le caractère de *Sévère* est esquissé avec une subtilité et une délicatesse qui ne cessent pas d'émerveiller le spectateur. On dirait qu'il est le type achevé de « l'honnête homme » du dix-septième siècle, et comme tel il fut acclamé par ses contemporains, mais ces traits qui leur permettaient de le reconnaître leur semblent s'être adoucis à la longue et, tout en conservant l'empreinte du dix-septième siècle, avoir acquis en même temps une application plus générale. La partie païenne est en harmonie avec la partie chrétienne, la sincérité qui émane de l'âme de *Corneille* les enveloppe toutes deux, et, ainsi, le mélange des éléments chrétiens et profanes ne choque nullement. Chez *Corneille* c'est l'état d'esprit de l'auteur, joint à un souci d'art, qui conserve à son œuvre l'élément mystique qui se trouve dans la source. Chez *Rotrou*, au contraire, l'inspiration religieuse est conservée tout d'abord par un effet d'art ; son intuition d'homme de théâtre lui enseigne la manière de mettre sur la scène un sujet sacré sans que ce sujet perde l'atmosphère mystique de son origine. Aussi écarte-t-il soigneusement tout ce qui pourrait détruire l'effet qu'il désire reproduire. En choisissant un sujet où le thème religieux ne remplit que la moitié de la pièce et où celui-ci est encore entrecoupé d'interruptions d'ordre profane, *Rotrou* se pose un problème plus épineux que celui qui s'offre à un auteur d'une pièce purement religieuse. Pour combattre l'intervention de l'esprit profane, représenté dans le *Saint Genest* par les aperçus de la vie des coulisses qu'il nous donne et par la stupéfaction des acteurs quand *Genest* quitte son rôle pour jouer celui d'un véritable martyr, il faut déployer un mysticisme et une élévation spirituelle qui atteignent à un plus haut

degré de perfection. Rotrou se tire habilement de cette difficulté mais l'atmosphère dont il enveloppe son drame n'est pas identique à celle que crée Corneille. *Polyeucte* nous pousse malgré nous à un désir d'imiter une abnégation si parfaite tandis que *Saint Genest* ne nous donne jamais plus qu'un plaisir esthétique. La reproduction d'une ferveur religieuse que l'art seul a créée n'est jamais comparable à celle qui naît de la croyance personnelle de l'auteur. Pour cette raison la *Sainte Aldegonde* de d'Ennetières est une œuvre plus parfaitement religieuse que celle de Rotrou quoique l'art n'y joue aucun rôle. La sincérité manifeste de l'auteur y supplée à tous les défauts de plan, d'expression et de conduite de l'action. Pour lui, seul le récit religieux compte ; il n'est pas important d'examiner ici si d'Ennetières croit littéralement les faits qu'il essaie de reproduire sur la scène ou si, pour lui, cette histoire est allégorique, il nous suffit qu'il y croie et que la vigueur de sa foi réussisse à refléter dans son œuvre toute l'inspiration de la source. On serait tenté de croire que d'Ennetières arrive à cet effet par l'introduction des longs prêches sur les vérités chrétiennes si l'on n'avait pas devant les yeux la réfutation de cette idée dans l'œuvre de Pierre Mouffe. Celui-ci se sert du même procédé mais, comme dans la plupart d'autres drames de la période 1636 à 1650, il n'y a rien de religieux dans son drame.

Les trois pièces que nous venons d'examiner conservent l'esprit religieux dans toute leur étendue ou, comme le *Saint Genest*, dans toute l'étendue de la partie chrétienne ; la quatrième pièce, l'*Hermenigilde* de La Calprenède, ne le conserve que dans le personnage d'Indegonde. Les autres acteurs, même le martyr Hermenigilde, sont des personnages purement mondains, mais celui d'Indegonde renferme toutes les qualités chrétiennes. Dès qu'elle entre en scène un reflet de cette lumière qui inspirait les patriarches entre avec elle ; on sent qu'entre les mains d'un dramaturge plus habile elle aurait pu devenir une Pauline chrétienne douée de toute la noblesse de celle-ci. Grâce à elle les dernières scènes de la tragédie de La Calprenède vibrent de sincérité et deviennent véritablement religieuses. Toutes les intrigues politiques qui remplissaient les autres actes sont oubliées et le spectateur est pour un moment en présence d'une âme pour qui la religion joue un tout premier

rôle. Cette fois-ci il semblerait que cet effet ne soit produit ni par l'art ni par la croyance intime de l'auteur, mais par un heureux accident dans la peinture du personnage d'Indegonde.

Pour nous les traits essentiels de toute œuvre dramatique religieuse sont donc une sincérité absolue et une universalité de portée ; ou bien ces traits sont le résultat d'un souci d'art comme chez Rotrou et du Ryer ou bien de la croyance personnelle que l'auteur transmet à son œuvre comme chez d'Ennetières et Chevillard. Quand ils sont l'effet en même temps de l'art et de la foi on arrive à l'expression parfaite de la tragédie qui est *Polyeucte*.

Les autres pièces de cette présente étude auxquelles manquent ces traits essentiels n'ont de religieux que le sujet. Dans chacune d'elles, sauf dans celle de *Théodore*, le principal personnage meurt pour sa foi mais l'esprit religieux fait défaut. Les martyrs sont des personnages trop raides et trop dépourvus de vie pour y exercer aucune influence ou pour répandre dans l'œuvre l'inspiration nécessaire. Les autres personnages, ou chrétiens ou païens, sont des personnages aussi mondains que ceux du théâtre profane. *Théodore* est une pièce à part, elle n'est pas au fond un drame chrétien. Quoique Corneille l'ait tirée de la vie des saints il a profondément modifié sa portée par le changement qu'il apporte au dénouement. *Théodore* ne meurt pas pour sa religion, elle est sacrifiée à la haine et à la jalousie de Marcelle. On sent bien que si celle-ci ne s'était pas servie du christianisme de *Théodore* pour se débarrasser d'elle, elle aurait vite trouvé un autre moyen. Ainsi les événements chrétiens ne sont qu'épisodiques, ils ne fournissent pas la trame de la tragédie.

Nous avons tâché d'analyser ce qui constitue une pièce religieuse et de faire une distinction entre celles qui entrent dans cette catégorie assez étroite et celles qui ne font qu'emprunter leur sujet au texte sacré, mais il faut toujours se rendre compte que la ligne de démarcation est très délicate à établir, il n'y a aucun criterium qui permette de rendre un jugement définitif. Ainsi pour nous *Polyeucte* est une œuvre essentiellement chrétienne, *Théodore* ne l'est pas ; mais il y a un critique moderne (1)

(1) E. Renan. *Op. cit.*, p. 30.

qui nie formellement cette interprétation. « Cette pièce, » écrit-il à propos de *Polyeucte*, « ne roule pas du tout sur le christianisme et l'héroïsme des martyrs. Ce n'est pas une tragédie chrétienne. Le christianisme n'y est pas nerf. Le vrai nœud, c'est Pauline et Sévère. Polyeucte et son dévouement de martyr disparaissent derrière ces autres tableaux plus attachants. » Mais, en revanche, il trouve dans l'intrigue de *Théodore* « quelque chose de fort touchant, mais d'un touchant tout chrétien » (1), et il appuie cette opinion sur le fait que Didyme et Théodore s'aiment en chrétiens.

Le xvii^e siècle, affirme-t-on, n'était pas partisan du théâtre religieux, il n'approuvait pas qu'on mît sur la scène l'histoire des saints et des martyrs. Cette assertion est vraie pour la seconde moitié du siècle, mais elle ne s'applique pas sans réserve aux années qui précèdent 1650. Pendant cette période les écrits théoriques sont peu nombreux mais on ne trouve personne qui condamne catégoriquement ce genre d'œuvre théâtrale. L'auteur de *La Disposition du Poème Dramatique*, le premier en date des théoriciens de la première moitié du xvii^e siècle, formule l'opinion que l'art dramatique peut tout imiter : « L'objet de la Poésie Dramatique », écrit-il en 1637, « est d'imiter toute action, tout lieu, et tout temps de façon qu'il n'arrive rien au monde par quelque cause que ce soit, il ne s'y faict rien par aucun espace de temps, et il n'est pas de pays de si grande étendue, ou si esloigné, que le Theatre ne puisse représenter (2). » Voilà la théorie, en pratique il limite à l'amour et à la guerre les sujets profanes susceptibles d'être portés sur la scène, et pour les sujets sacrés il les trouve « plus propres en particulier qu'en public, et dans les Collèges de l'Université, ou dans les maisons privées, qu'à la Cour ou à l'Hostel de Bourgogne » (3). Mais la raison qu'il allègue ne condamne en aucune manière la représentation de tels sujets sur un théâtre public. Seulement, pour lui, c'est une question de mode ; pendant les vingt ans qui précédèrent la publication de son traité on n'avait vu, à notre connaissance, qu'une seule pièce reli-

(1) P. 43.

(2) P. 39.

(3) P. 87.

gieuse montée par des comédiens (1), toutes les autres étaient jouées chez les Jésuites et dans d'autres collèges de la France. Aussi notre auteur trouve-t-il qu'elles doivent y rester uniquement parce qu'elles ne sont pas « le Gibier de nos Poètes ny de nos sages Mondains ». Il ne peut pas s'imaginer une tragédie religieuse menée de façon à attirer l'attention du milieu mondain qu'il semble fréquenter. Pour lui une tragédie religieuse représente une série de prêches mise sous une forme dramatique et où le but édifiant prend le pas sur toute considération d'ordre, de conduite et de style. Les drames religieux des premières années du xvii^e siècle n'avaient rien fait pour relever le prestige du genre, ils ne s'astreignaient à aucune règle, leur grossièreté, le mélange non seulement de sacré et de profane mais de sacré et de bouffon, et le choix des sujets les plus scrabreux que puisse fournir l'Ancien Testament avaient dû rebuter une génération qui voyait le théâtre se relever de son ancien désordre. C'est sans doute le souvenir de ce qu'était le théâtre religieux du début du siècle qui dicte aux théoriciens de ces années 1636 à 1650 les scrupules qu'ils témoignent à l'égard des pièces religieuses. Ainsi La Mesnardière (2) condamne un mélange de « choses saintes et des prophanes et mesme ridicules » ; et il félicite les poètes français contemporains de s'être abstenus « d'echaffauder les mystères de Religion » comme le faisaient alors les Italiens et les Espagnols, estimant que « cette Piété qui les empesche d'employer des choses si vénérables parmi les divertissemens, n'est pas une petite marque de la bonté de leurs ames ». Cette citation semble au premier abord condamner d'une manière formelle l'emploi des sujets sacrés sur la scène, mais en réalité La Mesnardière condamne non pas la représentation des sujets sacrés mais la représentation telle qu'elle se faisait toujours dans les pays voisins. L'Espagne n'avait pas encore eu son arrêt de 1548. et les *comedias divinas*, semblables aux anciens mystères français, y florissaient encore. Sous ce rapport le témoignage de Sorel (3) est précieux. Il nous dit que « parmi les pièces risibles tant des Italiens que

(1) A l'Hôtel de Bourgogne, en 1622, on joua *La Perfidie d'Aman*, pièce anonyme.

(2) *La Poétique*, Paris, 1639, in-4°, p. 274.

(3) *Maisons des Jeux*, Paris, 1643, in-8°, p. 449.

des Espagnols, l'on rencontre aussi quelquefois des Sermons et des miracles de Saints, des visions du Paradis et de l'Enfer, et d'autres choses peu convenables. » Presque vingt ans plus tard, M^{lle} de Montpensier atteste le même fait. Parlant des comédiens espagnols qu'elle avait vu jouer en 1660, à Saint-Jeande-Luz, à l'occasion du mariage de Louis XIV. elle dit : « Ils dansaient et chantaient entre les actes et s'habillaient en ermites et en religieux, faisaient des enterrements et des mariages et profanaient beaucoup les mystères de la religion (1). » On comprend donc que, si pour La Mesnardière l'idée du théâtre religieux évoquait une pareille image, il ait félicité avec raison ses contemporains de s'être bornés aux sujets profanes. Se souvenant toujours des drames où les supplices des martyrs se déroulaient longuement sur la scène, il arrive à la conclusion qu'il ne pourrait jamais compter parmi les spectacles parfaits « ces Sujets cruels et injustes comme ceux où l'on expose les Martyres des quelques Saints, où l'on nous fait voir la vertu traitée si effroyablement qu'au lieu de nous fondre en larmes à l'aspect de ces cruautés, nous avons le cœur serré par l'horreur que nous concevons d'une si étrange in justice » (2). Mais, malgré tout, La Mesnardière ne condamne pas les sujets religieux, il les distingue des sujets profanes et propose pour eux des règles particulières. Dans un sujet profane le poète a le droit de changer les détails, dans un sujet sacré il ne faut rien altérer. La Mesnardière estime que « c'est un crime approchant du sacrilège » et il accuse Buchanan d'avoir commis ce crime dans son *Jephthé*.

Il est intéressant de remarquer qu'après la représentation de *Polyeucte* le ton des théoriciens se modifie. Dès qu'on peut se rendre compte de ce que peut être la tragédie religieuse entre des mains de génie et dès qu'on peut appuyer ses théories sur d'autres exemples que ceux des pays voisins ou du début du siècle en France, cette légère réserve à l'égard du théâtre religieux que nous avons remarquée dans le *Traité de la disposition du poème Dramatique* et dans *La Poétique* de La Mesnardière disparaît. Sorel, traitant de l'amélioration du théâtre

(1) Cité de G. Reynier. « Le Drame Religieux en Espagne. » *Revue de Paris*, avril 1900.

(2) *Op. cit.*, p. 109.

et de la nouvelle coutume d'afficher le nom des acteurs et de la pièce, considère que les pièces religieuses font la gloire de la scène. « Maintenant », dit-il, « que l'on en fait de si belles (pièces), et que l'on y employe même les Histoires Saintes, il y a de l'honneur d'y être nommé (1). » Godeau exprime la même opinion dans le *Discours de la Poésie Chrestienne* qu'il met en tête de ses *Poésies Chrestiennes* (2). Il espère voir des sujets religieux prendre place sur la scène à côté des sujets profanes et il se réjouit du meilleur goût qui commence à y régner : « Les Muses Françaises ne furent jamais si modestes, et je croy qu'elles seront bien tost toutes chrestiennes. Des-jà le théâtre où elles oublioient si souvent leur qualité de Vierges, se purifie, et il y a sujet d'espérer que la scène se pourra prendre bien tost sur les bords du Jourdain, de mesme que sur les bords du Tybre et du Tage ; que le sang des Martyrs la rougira, et que la Virginité y fera éclater ses triomphes. » Il est choqué de voir qu'on admire « les exploits fabuleux des héros » et qu'on néglige « les actions merveilles des Martyrs » (4). Il ne met qu'une restriction à la mise en scène des sujets religieux. ceux-ci demandent « une sévère gravité » et « les pensées y doivent estre toutes serieuses » (5). Comme à ses contemporains le mélange de sacré et de bouffon qui ne se trouvaient que trop souvent dans les œuvres du début du siècle lui inspire de la répugnance, mais pourvu que le sujet soit dignement traité et que la pièce soit jouée d'une manière convenable, Godeau ne voit aucun obstacle qui puisse s'élever contre le théâtre religieux.

Examinons maintenant ce que dit d'Aubignac sur ce sujet. Godeau ne s'occupe du théâtre qu'en passant et *La Poétique* de La Mesnardière est plutôt une étude érudite fondée sur les théories dramatiques des Anciens qu'un traité sur le théâtre contemporain. D'Aubignac, au contraire, se borne à des questions actuelles, il puise ses exemples dans les pièces qu'il a vu

(1) *Op. cit.*, p. 428.

(2) Paris, 1654, in-12. Nous ignorons la date de la première édition, mais elle doit être antérieure à la fin de 1642 puisque l'œuvre est dédiée à Richelieu. L'exemplaire que nous avons pu consulter est d'une nouvelle édition « revue et augmentée ».

(3) P. 11.

(4) P. 13.

(5) P. 19.

jouer. Dans la première édition (1) de *La Pratique du théâtre* il ne dit rien contre la représentation sur la scène des sujets sacrés ; ce n'est que dans le chapitre manuscrit sur *Des Discours de Piété* qu'il écrit en vue d'une seconde édition qu'il attaque la tragédie religieuse ; mais il faut se rappeler qu'avant la rédaction de ce chapitre il s'était brouillé avec Corneille. Ce fait explique suffisamment sa volte-face, surtout si l'on considère que les corrections et les ratures sont faites dans le texte original aux endroits où il avait trop chaleureusement vanté le génie de Corneille. Ce chapitre que M. Martino a publié pour la première fois dans la nouvelle édition de *La Pratique du Théâtre* n'est autre chose qu'une attaque contre Corneille et comme tel ne peut pas être considérée comme un témoignage sérieux. Et même d'Aubignac ne peut pas s'y résoudre à condamner formellement les sujets religieux, puisqu'il donne des règles à ceux qui désirent en traiter. Il leur conseille de ne pas faire d'invectives contre la religion ni de grands discours de morale chrétienne mais de s'attacher à l'histoire et de faire plutôt des narrations que des entretiens (2). Il doit avouer que des tragédies saintes « paroissent encore assez souvent sur les théâtres publics où elles n'ont pas une audience moins favorable que les Avantures des Héros de la fable et de l'histoire (3) » ; et il cite celles de Baro et de Corneille, ajoutant naïvement pour satisfaire sa rancune : « ce n'est pas que je les approuve ».

Corneille (4), sûr de lui-même après l'éclatant triomphe qu'avait remporté *Polyeucte*, s'appuie fièrement sur l'exemple de Buchanan, de Grotius et de Heinsius qui avaient tous écrit des drames sacrés. On pourrait nous objecter que si Corneille n'avait eu aucun scrupule de mettre sur la scène une tragédie religieuse il n'aurait jamais cru nécessaire d'appuyer sa tentative

(1) Le privilège de la première édition est du 15 janvier 1656, avec l'achevé d'imprimer du 1^{er} juin 1657 ; mais le traité fut écrit longtemps avant sa publication. M. Martino montre par la liste de pièces que d'Aubignac avait vu jouer que *La Pratique du Théâtre* a été écrite entre 1635 et 1645 (Préface de la nouvelle édition) ; et Chapelain écrit le 8 mars 1640 : « L'abbé d'Aubignac ne presche plus et fait des sujets de ballet et des règles pour la comédie. Il compose maintenant un traité qu'il nomme *La Pratique du Théâtre*. » (*Lettres*, éd. Tamizey de Larroque, Paris, 1880, in-4°, tome I, p. 581).

(2) P. 326-328.

(3) P. 325.

(4) Examen de *Polyeucte*, éd. Marty-Laveaux, tome III, p. 478.

sur l'exemple de ses prédécesseurs : mais *Polyeucte* était une innovation dans le genre religieux. Corneille y avait introduit une lutte entre l'intérêt humain et l'intérêt divin, procédé inconnu de ses devanciers. Or *Le Cid* aussi avait été une innovation et son auteur n'avait pas dû oublier les attaques auxquelles cette pièce l'avait exposé ; aussi ne négligea-t-il aucun moyen de se mettre à l'abri des critiques de ses adversaires. Corneille met moins de restriction que ses contemporains à la conduite d'une pièce religieuse ; dans des drames qui ont pour sujet des martyrs chrétiens il admet le mélange des sentiments humains et divins. Pour ce qui concerne le droit de l'auteur de modifier l'histoire, il établit une distinction entre les thèmes qui sont tirés de la Bible et ceux qui ont rapport à la vie des saints. « Nous ne devons qu'une croyance pieuse à la vie des saints, » écrit-il, et ainsi il s'arroge le droit de pouvoir changer la légende pour la mieux adapter aux exigences de la scène ; mais « nous devons une foi chrétienne et indispensable à tout ce qui est dans la Bible, qui ne nous laisse aucune liberté d'y rien changer » (1).

Telles sont les opinions des théoriciens sur la tragédie religieuse pendant la période dont nous nous occupons. Aucun d'entre eux ne la condamne, seulement il convient de la traiter avec le respect qui lui est dû et il ne faut jamais reproduire sur la scène, à la manière des Espagnols, ce qu'on appelle « les mystères de la religion », c'est-à-dire les cérémonies et les formules même du culte. A part ces restrictions le théâtre religieux est aussi légitime que le théâtre profane. Ce n'est qu'après 1650 que l'opinion change. Après que les guerres civiles de la minorité de Louis XIV furent apaisées, on vit souvrir une querelle acharnée entre les partisans et les adversaires du théâtre. Les Jésuites avaient toujours été partisans de l'art dramatique : dans leurs collèges les représentations formaient une partie importante de l'instruction qu'on y donnait, mais les Jansénistes, dont l'influence s'accroissait tous les jours, considéraient le théâtre comme une école de vice parce qu'il oblige nécessairement à exciter en soi-même des passions vicieuses. Il s'ensuit donc que si l'on condamne sans

(1) Examen de *Polyeucte*, éd. Marty-Laveaux, tome III, p. 478,

réserve le théâtre profane on ne sera pas moins sévère pour le théâtre religieux. Nicole ne voit pas comment on pourrait créer un tel théâtre et son arrêt est formel : « Il est si vrai », écrit-il, « que la comédie est presque toujours une représentation de passions vicieuses, que la plupart des vertus chrétiennes sont incapables de paraître sur le théâtre. Le silence, la patience, la modération, la sagesse, la pauvreté, la pénitence ne sont pas des vertus dont la représentation puisse divertir les spectateurs ; et surtout on n'y entend jamais parler de l'humilité, ni de la souffrance des injures. Ce seroit un étrange personnage de comédie qu'un Religieux modeste et silencieux. Il faut quelque chose de grand et d'élevé selon les hommes, ou du moins quelque chose de vif et d'animé ; ce qui ne se rencontre point dans la gravité et dans la sagesse chrétienne. Et c'est pourquoi ceux qui ont voulu introduire des Saints et des Saintes sur le théâtre, ont été contraints de les faire paraître fiers, et de leur mettre dans la bouche des discours plus propres à ces héros de l'ancienne Rome, qu'à des Saints et des Martyrs. Il faut aussi que la dévotion de ces Saints de théâtre soit toujours un peu galante (1). » Tel est son acharnement contre le théâtre, qu'à propos de la galanterie, il s'en prend même à *Théodore*, la pièce qui aurait dû le satisfaire puisque selon ses propres paroles elle nous donne « l'idée du vice dans sa naturelle difformité ». D'après lui, c'est ce qui explique l'insuccès de cette pièce ; le public ne saurait souffrir l'image du vice présenté sous un aspect véritable. Le Prince de Conti (2), disciple des Jansénistes, écrivant quelques années avant Nicole, se déclare également contre la représentation sur la scène des sujets religieux. Quoiqu'il doive avouer qu'il y a eu « des comédies saintes qui ne laissent pas d'être très belles », comme celle de *Polyeucte*, il estime que « Dieu n'a pas choisi le théâtre pour y faire éclater la gloire de ses Martyrs », et il appuie son opinion sur celle d'un grand évêque de son siècle qui dit que :

Pour changer leurs mœurs, et régler leur raison,
Les Chrétiens ont l'église, et non pas le théâtre.

(1) *Essais de Morale*, Paris, 1715, in-18 (première édition 1671), tome III, p. 198.

(2) *Traité de la Comédie et des Spectacles*, Paris, 1666, in-8°.

Il joint aux raisons d'ordre religieux de cette condamnation des raisons d'ordre littéraire qui sont partagées par Saint-Evremond. Tous les deux trouvent que l'esprit de la religion est directement opposé à celui de la tragédie ; le but de la religion est de calmer nos passions, celui de la tragédie de les émuvoir (1). Dans la seconde moitié du siècle de pareils témoignages ne manquent pas ; personne n'ignore l'opinion de Boileau sur ce sujet ni la querelle qui éclata entre Racine et ses anciens maîtres à cause de son attachement au théâtre ; mais il ne rentre pas dans les limites de notre travail de pousser plus avant cette enquête, il nous suffit d'avoir indiqué le changement d'opinions qui se produisit après 1650 sur la convenance des sujets sur la scène.

Sur cette question on ne peut recueillir que le témoignage des érudits littéraires et celui des grands ordres religieux tels que les Jésuites et les Jansénites qui se concentraient de plus en plus à Paris. L'opinion de la masse du peuple reste inconnue, mais il ne serait pas invraisemblable de hasarder que le théâtre religieux, proscrit de la capitale, continuait de fleurir ailleurs et que l'œuvre de Chevillard n'était pas la seule en son genre à maintenir sa popularité au delà du dix-septième siècle. Le théâtre religieux est avant tout un théâtre populaire qui s'adressait au peuple et qui n'avait jamais été supplanté dans sa faveur ni par le théâtre classique du seizième siècle ni par celui du dix-septième siècle. L'art classique ne visa jamais à être un art populaire, aussi le peuple devrait-il se retourner toujours vers un genre d'art dramatique qui avait toujours été sien. De plus on sait que des pièces sacrées continuaient à être représentées dans des collèges et des communautés religieuses et il est permis de croire que ces représentations n'avaient pas toujours lieu dans l'intimité, mais qu'on les montrait de temps en temps pour fêter l'anniversaire de quelque saint local ou celui du patron des écoliers. Mais ce ne sont là que des conjectures dans lesquelles il vaut mieux ne pas se perdre.

En face des opinions opposées des deux moitiés du dix-septième siècle, deux autres questions se présentent. Est-il pos-

(1) *Du Poème dramatique. Œuvres*, Londres, 1725, in-12, tome III.

sible de faire réussir sur le théâtre un drame religieux ? Et si c'est possible, avons-nous le droit d'y porter de tels drames ? La question se pose à deux points de vue ; au point de vue religieux et au point de vue littéraire. Considérons d'abord le point de vue religieux. Au fond, et tout compte fait, le respect qu'on doit à ses convictions religieuses n'empêche pas qu'on puisse traiter le sujet au théâtre, seulement on n'a pas la même liberté que dans les sujets profanes. C'est une tendance de la civilisation de séparer la vie religieuse de la vie mondaine, et plus cette séparation est marquée, plus il faut apporter de restrictions dans la présentation de sujets sacrés. Le moyen âge ne connaissait pas cette séparation et en conséquence il ne connaissait pas non plus aucune restriction dans le choix des sujets religieux. Sa foi robuste et naïve surmontait tout obstacle ; peu lui importait que le réalisme fût poussé jusqu'au ridicule ou que l'imperfection de la mise en scène amenât les plus grandes invraisemblances. Dès le dix-septième siècle on devient plus scrupuleux et la question du goût influe, en sorte que le point de vue religieux et le point de vue littéraire se confondent et apportent à la conduite des pièces sacrées des réserves de plus en plus nombreuses. Avec le raffinement du goût du public de grosses difficultés se présentent à la représentation de tout sujet religieux. L'art, pour être vrai, doit toujours s'élever au-dessus de la réalité, aussi vaut-il mieux ne pas mettre sous forme de drame les livres de la Bible et surtout ceux de l'Evangile, parce que l'on ne réussirait que difficilement à peindre dignement le rôle du Christ. C'est ce qui nous frappe en lisant les anciens mystères, mais l'insuffisance de la culture esthétique empêchait l'assistance de s'en apercevoir, tandis que pour un auditoire plus moderne la plus légère défaillance dans la perfection du rôle détruirait immédiatement l'atmosphère mystique. Et même si l'on trouvait un dramaturge assez inspiré pour mener à bien une œuvre si délicate, où trouverait-on un acteur capable d'interpréter un tel rôle ?

Dans le malaise qu'on sentirait à voir porter sur la scène le récit biblique, l'association d'idées joue un rôle important ; il nous semble malséant de voir paraître des personnages bibliques sur un lieu où nous avons vu jouer toutes sortes de

pièces gaies et de les voir représenter par des acteurs que nous connaissons déjà dans des rôles moins graves. L'approbation unanime de la *Passion* qui se joue à Oberammergau tous les dix ans semble confirmer ce fait, puisque personne n'élève la voix pour protester contre cette coutume. Les acteurs se consacrent entièrement à leurs rôles et les représentations se déroulent sur un théâtre construit exclusivement pour l'interprétation du texte sacré, de sorte que rien n'y entre qui évoque le monde. Là, dans un décor perfectionné, on trouve le drame religieux dans sa plus parfaite expression.

Le récit biblique mis à part, les sujets tirés des vies des martyrs ou ceux qui traitent des problèmes que la religion chrétienne soulève, peuvent-ils être traités au théâtre de façon à donner une pièce intéressante ? A ce sujet les opinions sont contradictoires. Saint-Marc Girardin (1) estime qu'il « manque aux sujets sacrés les deux principales choses qui sont l'intérêt et le fonds même de la poésie dramatique, la représentation des passions humaines et la représentation de la vie privée ». Brunetière (2) affirme au contraire que « ce qu'il y a de plus certain, c'est que peu de drames sont plus intéressants que ceux qui roulent, comme *Le Cid* précisément ou comme *Polyeucte*, sur quelque cas de conscience, sur quelque une de ces questions qui intéressent l'humanité tout entière dans la solution desquelles nous sentons que nous sommes tous partie ». C'est à l'avis de Brunetière que nous nous rangeons ; prenons toujours *Polyeucte* comme exemple, il nous est impossible d'admettre qu'il y manque « la représentation des passions humaines et la représentation de la vie privée ». Outre l'amour divin qui se développe en *Polyeucte*, on trouve la peinture de son amour terrestre pour son épouse, le désespoir de celle-ci, le désespoir de Sévère et son amour qui le pousse presque à la mort, l'ambition égoïste de Félix ; toute la pièce roule sur le choc des passions tenues en bride sous l'influence du noble dévouement de *Polyeucte*. De plus tout le drame se passe dans l'intimité, en dehors du cercle immédiat de sa famille, la conversion de

(1) « Du Drame religieux en France, » *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} janvier 1858, p. 210.

(2) *Etudes Critiques sur l'Histoire de la Littérature française*, 6^e série, Paris, 1899, in-16, p. 134.

Polyeucte n'a aucune importance. Félix ne jette jamais un regard sur la conséquence sociale ou politique que pourra entraîner l'action de son genre. Peu lui importe que la conversion de Polyeucte puisse nuire à sa dignité ou encourager ses compatriotes à se convertir au christianisme. Il n'en est pas question. Il craint seulement que l'action de Polyeucte n'amène des suites fâcheuses pour lui-même. Les passions qui sont mises en jeu n'ont pas de retentissement hors de la famille de Polyeucte.

Un des traits essentiels du théâtre, et surtout du théâtre du *xvii^e* siècle, est le déploiement de la volonté. Or, il s'en détache nécessairement un élément de lutte plus ou moins fort. Mais ces deux qualités de libre arbitre et de lutte sont précisément celles qui jouent le plus grand rôle dans le christianisme ; celui-ci est essentiellement dramatique car il n'est autre qu'une série de combats des plus divers, et quoi de plus dramatique qu'un combat ? D'ailleurs n'est-il pas vrai que le théâtre doit être le miroir de la vie et que le sentiment religieux joue un rôle important, conscient ou inconscient, dans la vie de chacun ? Aussi les sujets religieux doivent-ils avoir un vif intérêt pour tout le monde. Il s'ensuit donc que si ces définitions, généralement acceptées, de l'art dramatique ne sont pas fausses, les sujets chrétiens se prêtent admirablement à la représentation théâtrale. Théoriquement l'hypothèse est vraie ; le sentiment religieux avec l'amour et l'honneur constituent les sources naturelles du poème dramatique ; mais il faut avouer que l'amour a pris le dessus sur les deux autres et que, de nos jours, il n'y a que très peu de pièces qui ne s'en inspirent pas. La peinture des deux autres sentiments a été depuis longtemps délaissée, celle de l'honneur atteignit son apogée dans le théâtre de Corneille, et le sentiment religieux brilla de son plus vif éclat dans les mystères. Le *xvii^e* siècle écarta ce dernier du théâtre par scrupule religieux, nous avons continué à le faire par indifférence.

CHAPITRE VIII

Les genres préférés du xvii^e siècle étaient certainement l'épopée et la tragédie, et, surtout dans la première moitié du siècle, cette dernière jouissait d'une très grande popularité. Ceux que le gouvernement autocratique de Richelieu excluait de la politique se tournèrent vers la littérature et de grandes batailles se livrèrent autour des questions littéraires. L'esprit de controverse qui est inné dans l'homme et qui, sous un régime plus libre, s'épuise dans des discussions d'ordre politique, trouva son issue dans des polémiques littéraires. On se passionna pour le théâtre ; le Laboureur (1) nous dit que « tous, faits Poètes en une nuit, ne ruminent que vers, et n'ont l'esprit qu'aux Théâtres ». On discuta avec acharnement sur les trois unités et sur le contenu des règles dramatiques formulées par Aristote et par Horace. De telles discussions fournirent le passe-temps de l'Hôtel de Rambouillet et on n'a pas à revenir sur le retentissement à Paris de la célèbre querelle du *Cid*. La mode était au théâtre, on traitait le plus souvent des sujets tirés de l'antiquité ou de l'*Astrée*. Les jeunes poètes, nous apprend La Pinelière (2), « ne manquent pas d'apporter quelques sujets de l'*Astrée* qu'ils ont traictez, et qu'ils ont mis (disent-ils) dans toutes les règles ». Mais la mode était aussi aux sujets religieux et ce sera le but de ce chapitre d'essayer de déterminer les raisons qui ont amené cette floraison de pièces sacrées pendant les années qui nous occupent et aussi celles qui ont contribué à leur déclin.

La décence croissante de la scène y est pour quelque chose. Aux Etats de Blois, en 1588, l'Hôtel de Bourgogne fut traité de « cloaque et de maison de Satan », et en 1609 les farces qu'on

(1) *Sentimens de l'auteur sur la Poésie Chrestienne et Prophane*, en tête de *La Magdelaine Penitente*, Paris, 1643, in-4°.

(2) *Le Parnasse ou le Critique des poètes*, Paris, 1635, in-8°, p. 56.

y jouait étaient devenues à tel point licencieuses que le lieutenant civil devait intervenir. Une ordonnance de police rendue cette même année défendit aux comédiens « de représenter aucunes comédies ou farces qu'ils ne les aient communiquées au procureur du roi, et que leur rôle ou registre ne soit de *lui* signé » (1). La turbulence de l'assistance et la grossièreté des acteurs se joignirent à l'inconvenance des pièces. Au commencement du *xvii^e* siècle les confrères furent décrits comme « certains chartiers et crocheteurs quy, vestuz en apostres, jouoyent la Passion à l'Hostel de Bourgogne, ou la vie de Sainte Catherine, auxquels on soufflait au cul tout ce qu'ils recitoient » (2). Sorel donne une description peu flatteuse de ce même théâtre. « Autrefois », écrit-il, « l'Hostel de Bourgogne n'estoit qu'une retraite de basteleurs grossiers et sans art, qui alloient appeler le monde au son du tambour jusqu'au Carrefour de Saint Eustache, comme l'on apprend dans les Contes de Bonnaventure des Periers. Ce n'est que la canaille de Paris qui les alloit là escouter (3). »

Cependant cet état de choses s'était sensiblement amélioré à l'époque que nous étudions. Plusieurs tendances concoururent à cette amélioration. Le théâtre devint plus moral ayant été conquis par les gens d'un monde plus raffiné. L'essai de Madame de Rambouillet de réunir l'aristocratie et le monde des gens de lettres avait répandu son influence au delà des quatre murs de la Chambre Bleue, et cette influence agissait réciproquement sur les deux milieux. Les poètes y trouvaient un raffinement de sentiment et un souci d'art qui leur avaient manqué dans les années antérieures et, en revanche, ils intéressaient les gens de la cour à leurs travaux littéraires. Aussi ceux-ci se rendaient-ils à l'Hôtel de Bourgogne ou au Marais pour voir jouer les nouvelles pièces, et la qualité de l'assistance changeait rapidement. Ce n'étaient plus les oisifs qui se rendaient au théâtre pour passer le temps et pour interrompre le spectacle par leurs querelles bruyantes ; c'étaient des gens in-

(1) Cité de V. Hallays-Dabot. *Histoire de la censure théâtrale en France*, Paris, 1862, in-12, p. 22.

(2) E. Fournier. *Variétés Historiques et Littéraires*, Paris, 1855, 3 vol. in-16, tome III p. 53.

(3) *Op. cit.*, p. 426.

telligents qui savaient distinguer les bonnes pièces des mauvaises. Les honnêtes gens ne craignaient plus de se montrer au théâtre. Le témoignage de Mondory sur ce point est formel. Dans une lettre à Balzac à l'occasion de la représentation de la *Mariane* de Tristan il écrit : « On a vu seoir en corps aux bancs de nos loges ceux qu'on ne voit d'ordinaire que dans la Chambre dorée et sur le siège des fleurs de lis. La foule a été si grande à nos portes, et notre lieu s'est trouvé si petit que les recoins du théâtre qui servaient les autres fois comme de niches aux pages, ont été des places de faveur des cordons bleus, et la scène y a été d'ordinaire parée de chevaliers de l'ordre (1) ». Sorel aussi, après avoir donné un aperçu de ce qu'était le parterre dans les premières années du siècle, avoue que tout a beaucoup changé au moment où il écrit. Il nous apprend que la plupart des poètes qui sont le plus capables de juger les pièces s'y mettent et que les désordres des « filous » ne sont plus si fréquents (2).

L'intérêt que portait Richelieu à tout ce qui avait trait à l'art dramatique ne fut pas sans influence dans l'histoire de l'amélioration du théâtre. Par la protection qu'il donnait aux acteurs aussi bien qu'aux poètes il aidait la scène à se relever de ses turpitudes passées. Fagniez (3) croit que Mondory « par son talent distingué et puissant, par sa vie privée, éleva beaucoup sa profession dans l'estime public » tandis que Balzac accorde au même acteur l'honneur d'avoir purifié l'art dramatique. Louis XIII et son ministre s'occupaient beaucoup de régler les désordres des années passées et la déclaration du roi, du 16 avril 1643, releva l'état civil des comédiens tout en leur défendant de représenter des pièces licencieuses.

Les continuelles bénédictions qu'il plaît à Dieu d'épandre sur notre règne, nous obligeant de plus en plus à faire tout ce qui dépend de nous pour retrancher tous les dérèglemens par lesquels il peut être offensé, la crainte que nous avons que les comédiens, qui se représentent utilement pour les divertissemens des peuples, soi qu'elles soient accompagnées de représentations peu honnêtes qui laissent de mauvaises impressions dans les esprits, fait que nous sommes résolu de donner les ordres requis pour éviter tels inconvéniens.

(1) Cité de G. Lanson. *Corneille*, Paris, 1898, in-8°, p. 57.

(2) *Op. cit.*, p. 473.

(3) *La femme et la société française dans la première moitié du XVII^e siècle*, Paris, 1929, in-8°, p. 252.

À ces causes nous avons fait et faisons très expresses inhibitions et défenses par ces présentes signées de notre main, à tous comédiens de représenter aucunes actions mal-honnêtes, ni d'user aucunes paroles lascives, ou à double entente, qui puissent blesser l'honnêteté publique, et ce sur peines d'être déclarés infâmes, et autres peines qu'il y écherra.

Enjoignons à nos juges, chacun en son détroit, de tenir la main à ce que notre volonté soit religieusement exécutée.

Et en cas que lesdits comédiens contreviennent à notre présente ordonnance, nous voulons et entendons que nos dits juges leur interdisent le théâtre, et procèdent contre eux par telles voies qu'ils adviseront à propos selon la qualité de l'action : sans néanmoins qu'ils puissent ordonner plus grandes peines que l'amende et le bannissement.

En cas que lesdits comédiens reglent tellement les actions du théâtre, qu'elles soient, du tout, exemptes d'impuretés, nous voulons que leur exercice, qui peut innocemment divertir nos peuples de diverses occupations mauvaises, ne puisse leur être imputé à blâme ni préjudicier à leur réputation dans le commerce public : ce que nous faisons afin que le désir qu'ils auront d'éviter le reproche qu'on leur a fait jusques ici leur donne autant de sujet de se contenir dans les termes de leur devoir et représentations publiques qu'ils feront, que la crainte des peines qui leur soient inévitables s'ils contrevenoient à la présente déclaration (1).

L'interdiction de l'Eglise restait toujours en théorie, mais en fait la plus large tolérance régnait. Le mépris dont on avait longtemps accablé les comédiens diminuait et ceux-ci ne se recrutèrent plus parmi la lie du peuple. Leur profession devenait une profession honorable, d'autant plus que le théâtre était de plus en plus fréquenté par un public instruit et par l'aristocratie ; et la meilleure tenue des acteurs influait fortement sur le genre de pièces représentées. Encore une fois nous avons recours à Sorel qui apporte un témoignage important. Après avoir donné la description de l'Hôtel de Bourgogne que nous venons de citer il ajoute fièrement : « Maintenant nous y avons des comédiens illustres entretenus des Roys et des Princes, qui y représentent des pièces graves et sérieuses, dignes des plus chastes oreilles, et de l'austérité des Philosophes » (2).

L'influence de Corneille était aussi grande que celle de Richelieu, quoique moins directe et ainsi plus délicate à constater. Corneille avait une haute idée du rôle que devait jouer le théâtre dans la vie quotidienne et mondaine ; et l'idée qu'il se faisait de son art se communiquait à ses contemporains qui

(1) Isambert. *Recueil général des Anciennes Loix françaises depuis l'an 402 jusqu'à la Révolution*, Paris, 1821-1833, 29 vol. in-8°, tome XVI, p. 536.

(2) *Op. cit.*, p. 426.

étaient déjà en état de comprendre et d'apprécier l'idéal qu'il leur présentait. Il revient continuellement sur le fait que le théâtre est une école où l'on s'instruit en se divertissant, et les sentiments qu'il vise à faire naître chez le spectateur sont ceux de la pitié et de l'admiration. Ses personnages sont toujours d'une vertu impeccable. Racine, qui, poussé par la jalousie, avait si longtemps cherché à discréditer le génie de son illustre prédécesseur, se rend à la fin et reconnaît généreusement ce que la littérature dramatique doit à Corneille. Dans son discours prononcé à l'Académie Française le jour de la réception de Thomas Corneille et de Bergeret, le 2 janvier 1685, il s'écrie avec enthousiasme : « Vous savez les obligations que lui a notre poésie ; vous savez en quel état se trouvait la scène française lorsqu'il commença à travailler. Quel désordre ! quelle irrégularité ! Nul goût, nulle connaissance des véritables beautés du théâtre ; les auteurs aussi ignorants que les spectateurs, la plupart des sujets extravagants et dénués de vraisemblance ; point de mœurs, point de caractères ; la diction encore plus vicieuse que l'action et dont les pointes et de véritables jeux de mots faisaient le principal ornement ; en un mot, toutes les règles de l'art, celles même de l'honnêteté et de la bienséance, parfois violées ».

La scène, ainsi purifiée de la licence dont elle avait longtemps souffert, était alors propre à accueillir des sujets sacrés. On nous objectera qu'au commencement du dix-septième siècle, quand le théâtre était dans sa plus grande décadence, les pièces religieuses ne manquaient pas. C'est exact, mais la représentation de ces pièces, dans lesquelles tous les sentiments de la pudeur et de l'honnêteté étaient fréquemment blessés, coïncide avec un moment de démoralisation complète de l'église catholique. Celle-ci, affaiblie par ses luttes avec le protestantisme et gravement atteinte par l'influence païenne qui s'était introduite avec la Renaissance, se trouvait trop épuisée pour faire face aux abus qui s'étaient glissés dans son organisation intérieure. Ce relâchement de la discipline religieuse se reflétait inévitablement dans la grossièreté avec laquelle on traitait des sujets sacrés sur le théâtre. Mais dès les premières années du siècle des réformateurs se présentèrent ; grâce aux efforts de saint Vincent de Paul, de saint François de Sales et de Pierre de Berulle, l'É-

glise catholique prit de nouveau conscience de sa haute vocation et, s'adaptant aux exigences d'un ordre nouveau de la société, arriva à reconquérir le prestige qu'elle avait perdu. On retrouva la vénération et le respect qu'on devait au culte et aux textes sacrés et l'opinion publique n'admit plus qu'on pût monter sur la scène des pièces religieuses à moins que cette scène ne fût débarrassée de ses anciennes souillures. Une fois la décence rétablie on accueillit de nouveau ce genre de pièces.

La mode des sujets religieux s'explique encore par d'autres raisons plus particulières, plus fragiles et surtout plus discutables. Se peut-il que la floraison de drames religieux pendant la période qui nous occupe soit due au succès éclatant de *Polyeucte* ? Nous avons déjà remarqué qu'avant *Polyeucte* il n'y avait que le *Saint Eustache* de Baro et le *Saül* de du Ryer, auxquels on peut peut être ajouter le *Thomas Morus* de La Serre. Aussi, si l'on admet cette hypothèse, notre enquête se restreint-elle à chercher les raisons pour lesquelles Corneille a écrit *Polyeucte*. On nous a déjà signalé le fait que Corneille n'aborda pas la tragédie avant que le succès de la *Sophonisbe* de Mairet eût éclaté en 1643 (1). Or, nous savons que *Saül* et *Thomas Morus* ont eu un grand retentissement. Est-il possible que ce succès ait poussé Corneille vers la tragédie religieuse ? Nous n'en savons rien. Il y a cependant des raisons plus dignes pour expliquer ce fait. Cette idée de créer une œuvre dramatique chrétienne pourrait aussi bien être l'effet du caractère de Corneille sans être stimulée par aucune influence venue de dehors. Sa croyance religieuse était fervente, profonde et un peu naïve, fournissait un terrain très propre à la conception d'une telle idée. A cette prédilection se joint le fait qu'il avait déjà traité l'histoire romaine sous la république dans *Horace* et sous l'empire dans *Cinna*, et, cherchant un nouvel aspect de la civilisation romaine à traiter, n'est-il pas naturel qu'il se soit arrêté à l'époque des persécutions chrétiennes, d'autant plus que cette époque venait d'être traitée par un contemporain italien ? Girolamo Bartolommei avait déjà écrit une pièce sur *Polyeucte* et il est très possible que Corneille ait pu la lire puisque Barto-

(1) E. Rigal. *De Jodelle à Molière*, Paris, 1911, in-16, p. 173.

lommei cherchait la faveur de la régente Anne d'Autriche (1). Il est d'autant plus possible que Corneille y ait pris l'idée d'écrire une tragédie religieuse que celle de Bartolommei satisfaisait aux règles. Si l'on peut admettre que le succès de *Polyeucte* ait fait naître une foule d'autres pièces religieuses, il nous reste toujours à expliquer les tragédies de ce genre avant l'apparition de la pièce de Corneille. Faut-il aller en chercher les raisons dans la *Mariane* de Tristan que celui-ci avait prise dans les œuvres de Hardy et dont le succès se maintenait pendant de longues années ? Le sujet n'est pas religieux mais du moins Hérode, époux de Mariane, est mentionné dans la Bible et ainsi l'attention des dramaturges pourrait de nouveau être attirée vers une source oubliée pendant une vingtaine d'années. Encore une fois nous n'en savons rien ; ce sont là de simples conjectures et surtout des raisons secondaires.

S'il est vrai, comme on nous dit, que l'art devance la vie, une nouvelle floraison de drames religieux devait se produire, étant donné la préoccupation religieuse de la seconde moitié du siècle. Le rétablissement sur la scène de sujets sacrés présageait déjà l'intense souci de moralité qui caractérisait la France après 1650. Mais si, au contraire, l'art suit la vie, on trouve dans le groupe de pièces qui nous occupent le résultat des réformes effectuées par saint Vincent de Paule et par ses contemporains. Mais en dehors de ces raisonnements la floraison de drames religieux au début de la période classique est un phénomène naturel qui se reproduisit périodiquement dans l'histoire de la littérature française depuis la suppression des mystères. Le goût de ceux-ci était fortement enraciné dans le caractère français et leur influence apparaissait de temps en temps. Nous avons déjà constaté que cette influence assurait l'existence d'un théâtre religieux pendant la seconde moitié du xvi^e siècle alors que le monde littéraire s'enivrait de la culture païenne ; de même qu'au moment où l'école du xvi^e siècle prend fin et où le règne d'anarchie littéraire commence, on trouve une seconde floraison de drames dits religieux. Aussi n'y a-t-il rien de surprenant qu'à l'époque où le classicisme s'impose de nouveau sur la scène française, on voie éclore de nouveau le théâtre

(1) H. Hauvette. *Op. cit.*

religieux. A chaque nouvelle époque littéraire le théâtre chrétien essaie inconsciemment -- il est vrai -- de reconquérir le terrain perdu par la décadence de son ancienne forme et par l'arrêt de 1548. Ce n'est pas la présence de drames sacrés dans la littérature dramatique de ces années 1636 à 1650 qui devrait surprendre, ce serait leur absence. Seulement, plus on s'éloigne de la période dans laquelle tout le théâtre était un théâtre chrétien, plus son influence s'affaiblit. La diversité toujours croissante d'intérêts qu'apporte la marche de la civilisation a aussi sa part dans l'affaiblissement de cette influence. La plus grande partie de la vie du moyen âge se concentrait autour de l'église et le théâtre reflétait ce fait : on n'avait aucune connaissance de la culture païenne, c'est pourquoi la question de concilier la tradition profane et la tradition chrétienne n'entrait pas en jeu. Ce problème cependant se posa pour le ^{xvii}e siècle et ce fut la tradition profane qui l'emporta, aidée toujours par la séparation qui s'était déjà opérée entre la vie religieuse et la vie mondaine.

On pourrait dire que la floraison de pièces religieuses de 1636 à 1650 est la dernière manifestation importante de la tradition des mystères. Sainte-Beuve (1) signale la différence qui existe entre *Polyeucte* et *Saint Genest* et les tragédies qui les suivront. « *Saint Genest* et *Polyeucte*, » écrit-il, « sont les deux seules tragédies classiques qui puissent passer, avec toutes les différences, pour des échantillons et des abrégés perfectionnés du genre des mystères. *Esther* et *Athalie* en effet, qui sont encore des tragédies sacrées, et qui, comme telles, ont de certains rapports essentiels avec *Polyeucte*, n'ont plus rien gardé de l'ancien genre et ne le rappellent aucunement : c'est une forme toute neuve et moderne, accommodée au goût de la fin du dix-septième siècle. » Nous trouvons ailleurs une confirmation de cette première hypothèse. En accordant le privilège d'imprimer *Esther* on fit défenses expresses « à tous acteurs et autres montants sur les théâtres publics d'y représenter ni chanter ledit ouvrage ». Cette défense reposait sur un motif pieux, elle s'étendit également aux trois tragédies de Duché (*Jonathas*,

(1) *Port-Royal*, Paris, 1840-1859, 5 vol. in-8°, tome I, p. 185.

Absalon et Debora (1). Des sujets sacrés continuaient à se jouer de temps en temps sur la scène publique mais leur apparition était espacée et la tragédie religieuse avait tendance à ne plus se jouer que dans l'intimité, ou, si elle apparaissait sur la scène, à s'émanciper des récits des martyrs pour traiter des cas de conscience dans lesquels la religion joue un rôle plus abstrait et plus indirect.

Comment expliquer la disparition presque totale du théâtre religieux après 1650 ? Par l'attitude religieuse de l'époque, par les théories littéraires contemporaines et par l'atmosphère sociale. Les réformes de saint François de Sales et de saint Vincent de Paul avaient déjà rendu à la France la conscience de ses devoirs religieux, mais le catholicisme qu'ils prêchaient, souriant et souple, n'interdisait pas aux fidèles les plaisirs du spectacle. Dans leur doctrine il n'y avait rien de cette austérité farouche qui caractérisait les dogmes des Jansénistes. Les solitaires de Port-Royal dénonçaient sans détour le théâtre et traitaient d'empoisonneurs publics tous ceux qui le soutenaient. Or, vers la fin de la période qui nous occupe, l'influence de Port-Royal fut très répandue, malgré les persécutions dirigées contre lui ou peut-être à cause même de ces persécutions, et ne tarda pas à écarter de la scène les sujets religieux. Grâce à cette influence le nombre de ceux qui estimaient que les Ecritures et les vies des saints étaient déplacées sur le théâtre s'accrut. Après 1650 l'idée religieuse a peu de place dans la poésie dramatique, quoique l'on s'occupe de plus en plus des questions religieuses. La foule des grands prédicateurs qui ont illustré la seconde moitié du siècle, la lutte entre les Jansénistes et les Jésuites, l'affaire du quiétisme et les querelles entre les ultramontains et les galliciens en témoignent.

Le monde littéraire repoussait également du théâtre les sujets sacrés. Nous avons vu qu'après 1650 le ton des théoriciens change sensiblement, ils s'accordent à proscrire les thèmes de la scène. Ils étaient certainement influencés par les courants religieux mais des soucis littéraires s'y mêlaient. Avant 1650 on s'occupait surtout de la question des règles, après 1650 on ramène tout à une question de goût. Chapelain, porte-parole

(1) Cité de Hallays-Dabot. *Op. cit.*, p. 42.

de la première moitié du siècle, est sensible aux fautes de plan. Boileau, critique de la seconde moitié, aux fautes de goût. On trouvait que c'était pécher contre la bienséance que de mettre sur la scène ce qui appartenait à la religion ; on éprouvait un léger malaise à entendre dans un tel lieu des discours semblables à ceux que l'on avait l'habitude d'écouter à l'église. L'influence de la culture antique était souveraine. Tant que les critiques et les théoriciens ne s'opposèrent pas au théâtre religieux, celui-ci put se maintenir et même rivaliser avec des sujets païens, mais dès que les critiques ne le favorisèrent plus il se vit obligé de céder. Et c'est ce qui est arrivé après 1650.

L'atmosphère sociale était également hostile au théâtre religieux. A mesure que le siècle s'avancait, le culte de la Raison se répandait de plus en plus. On y ramenait tout, et tout ce qui ne s'y conformait pas était jugé comme faux et intolérable. Or, on ne peut pas expliquer ainsi l'état d'esprit des martyrs, jamais la seule raison ne nous permettra de comprendre les saints élans de la foi qui les poussaient à sacrifier tout pour un idéal aussi abstrait que celui de la liberté de conscience. Il s'ensuit donc que, pour la seconde moitié du dix-septième siècle, le récit des martyrs paraissait manquer de vraisemblance et ne devait pas être porté sur la scène. On aurait eu beau citer des exemples même d'une époque aussi proche que celle des guerres de religion, ils seraient restés convaincus que de tels sujets, tout en étant vrais, n'étaient certainement pas vraisemblables. Aussi fallait-il les bannir.

Un organisme peut résister à toute attaque extérieure pourvu qu'il n'ait pas de faiblesse intérieure, et la tragédie religieuse aurait pu surmonter l'hostilité de l'église et de la société littéraire et mondaine si elle n'avait pas eu de graves défauts de structure. Lorsque de grands poètes se mêlent de la traiter ils remportent un succès éclatant mais malheureusement, au moment où le théâtre religieux avait le plus grand besoin de secours pour lutter contre la prépondérance des sujets antiques, il est soutenu, en grande partie, par des poètes de troisième ou quatrième ordre. Il n'est pas suffisant de savoir rimer, de bien établir la conduite de la pièce, d'esquisser habilement les caractères, il faut une inspiration toute particulière. Plus les sentiments qu'on essaie de dépeindre sur la scène sont élevés, plus

la perfection s'impose. Nous avons remarqué le manque de souplesse qui s'accuse dans le personnage des martyrs Saint-Marc Girardin (1) dit que « l'impassibilité des saints et des martyrs se prête peu à l'action dramatique ». D'accord, mais on a toujours à prouver que cette impassibilité est une qualité essentielle des martyrs. Nous sommes, au contraire, persuadés que, bien que la légende n'en dise rien, ces personnages ont beaucoup lutté et beaucoup souffert avant de parvenir à cette fermeté inébranlable qu'on leur prête. Ce qu'il faut savoir faire — et ce que les auteurs de la période 1636 à 1650 réussissaient assez mal — c'est « mêler l'expression des sentiments humains avec l'expression des sentiments divins, conserver l'homme dans le saint, la femme dans la prosélyte » (2). Ceci n'est pas impossible, Corneille et, moins parfaitement, La Calprenède, l'ont fait mais cela demande une certaine aptitude. Les dramaturges qui travaillaient pour le théâtre religieux du dix-septième siècle étaient également en butte à une autre grosse difficulté, à savoir la proscription du lyrisme dans la littérature contemporaine. Or, le lyrisme est un des attributs essentiels des sujets sacrés et surtout de ceux qui sont tirés de la Bible. Puisque cet élément ne trouvait pas place dans le programme littéraire du dix-septième siècle, on privait les drames religieux d'un de ses plus beaux ornements. Les deux auteurs dont les noms évoquent la tragédie religieuse, Corneille et Racine, sont justement ceux qui ont compris la vérité de ces raisonnements, ils n'ont sacrifié ni l'élément humain ni l'élément divin, ils ont admis le lyrisme. Mais à cet égard ils s'élèvent au-dessus de leur siècle. Les autres dramaturges, n'ayant ni le génie ni l'intuition nécessaires, se renferment dans les limites permises et par conséquent sont incapables de créer une œuvre dramatique religieuse qui soit durable.

Aussi le théâtre religieux est-il destiné à disparaître. Il ne peut plus tenir tête aux courants nouveaux qui se sont introduits dans l'art dramatique depuis la Renaissance. Avant 1548 il représentait seul tout le théâtre sérieux ; il ne pouvait être

(1) « Du drame religieux en France », *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} janvier 1858, p. 210.

(2) Saint-Marc Girardin, *Cours de Littérature dramatique*, Paris, 1843-1868, 5 vol. in-12, tome IV, p. 434.

question de craindre la rivalité des farces et des moralités. Après 1548, malgré la forte influence païenne de la Renaissance, il continua d'exister, animé par la ferveur avec laquelle les protestants s'emparèrent de cette arme et par la profonde conviction religieuse de ceux-ci. Mais, en 1636, la ferveur protestante s'est refroidie, on ne trouve rien pour la remplacer et le théâtre religieux, attaqué de tous côtés, se trouve réduit à céder définitivement la place au théâtre profane.

Après 1650 les pièces à sujet religieux deviennent de plus en plus rares et la décadence de ce genre s'accuse plus nettement dans leur qualité que dans leur quantité. De la douzaine de pièces qui s'échelonnent entre 1650 et 1660 il n'y en a que deux, l'*Indegonde* de Montauban et l'*Agathonphile* de François Paschal, qui gardent quelque trace de l'influence classique. Les autres ont conservé une allure vieillie et trahissent à chaque pas leur irrégularité. Il n'y a aucun souci d'art, aucune unité, aucune étude psychologique. Dans quatre de ces pièces les femmes sont exclues sauf pour l'apparition de la Justice divine dans la pièce de Villemont (1). Il semble évident que les trois pièces anonymes (2) furent écrites en vue de la représentation scolaire, elles sont plutôt des exercices oratoires, copiées du théâtre latin des Jésuites, que de véritables œuvres dramatiques. De plus, d'après Lacroix, les trois pièces de Nicolas de la Ville (3) furent écrites dans le même but. Le titre de l'œuvre de François Davenne (4) est significatif : *Tragédie Sainte divisée en trois théâtres ou autrement les Evangiles de Jésus-Christ mis en poème*. Les trois pièces ou théâtres comprennent vingt et un actes et l'auteur nous avertit qu'il a « meslé, contre les ordres réguliers de Scène Tragique, une gayeté spirituelle, qui pourra déplaire aux plus judicieux ». C'est un véritable mystère, la pièce commence par un entretien entre le Père et le Verbe Eternel et finit par un épilogue d'une quinzaine de pages récité par le Génie de l'Auteur. Le

(1) *La Conversion de saint Paul*, Lyon, 1655, in-12.

(2) *Jésus Maria. Sur le Martyre des Saints Innocens.*

Jésus Maria. Saint Hermenigilde.

Jésus Maria. Sur le Martyre de saint Sebastien, s. l. n. d. (vers 1660) in-8°.

(3) *Sainte Dorothee. Sainte Ursule. Sainte Elisabeth*, Louvain, 1658, in-12, Cat. de Soleinne, 1326.

(4) Paris, 1652, in-12.

sujet du *Martyre de sainte Ursule* (1) est scabreux, car c'est en résistant aux avances des soldats que la sainte et les onze mille vierges qui l'accompagnent trouvent la mort ; il y a également dans la *Dorothée* de Rampale une forte intrigue amoureuse et aussi un abus du merveilleux, un ange remet à Dorothée, marchant à la mort, une corbeille pleine de fleurs et de fruits.

La pièce de Montauban (2) est un mélange de celle de Causin et de La Calprenède, elle est oratoire et froide mais du moins se tient-elle dans les règles classiques. Celle de Françoise Paschal (3) tirée du même roman que la tragédie de M^{lle} Cosnard, est plus fantaisiste ; il y a un jeu d'écho et l'action se passe en plusieurs lieux. L'héroïne Tryphine serait certainement censurée par l'abbé d'Aubignac car, trouvant qu'Agathon est lent à déclarer son amour, elle prend les devants et l'invite à fuir avec elle.

Il est significatif que seulement trois des pièces religieuses parues de 1650 à 1660 aient été imprimées à Paris. Ce fait prouve que le théâtre religieux était définitivement déchu dans l'estime des lettrés et que ceux qui fréquentaient la capitale ne s'occupaient plus de sujets sacrés. Quand, en 1666, on voulut faire un recueil de tragédies saintes, ce furent les pièces d'avant 1650 qu'on reprit, celles d'après 1650 n'étant pas dignes d'y figurer. L'essai de créer un théâtre religieux dans la forme classique n'avait donc pas eu de suite, celui-ci fut de nouveau relégué dans les collèges, d'où il ressortit de plus en plus rarement.

L'idée religieuse cependant ne disparaît pas de la littérature. Tant s'en faut. Chassée de la scène, elle se réfugie dans les épopées, le second des grands genres du xvii^e siècle. C'est un fait significatif que dix grandes épopées (4) s'échelonnent entre

(1) Par le sieur Yvernaud, Poitiers, 1655, in-12.

(2) Paris, 1654, in-12.

(3) Lyon, 1655, in-8°.

(4) 1651. Père Lemoyne. *Saint Louis*.

1653. Saint-Amant. *Moyse Sauvé*.

1654. Godeau. *Saint Paul*.

1662-5. Coras. *Jonas, Josué, Samson ; David*.

1664. Scudéry. *Alaric*.

1656. Chapelain. *La Pucelle*.

1651 et 1675 dont huit développent un thème religieux, et si l'*Alaric* de Scudéry et *La Pucelle* de Chapelain n'empruntent pas à la religion leur sujet principal, de nombreux épisodes en sont tirés. D'après les discours placés en tête de ces épopées les sujets religieux sont les seuls qui se prêtent parfaitement à ce genre littéraire, tous les traits condamnés dans un drame religieux se trouvent à leur place dans l'épopée. Desmarest de Saint-Sorlin pose comme principe que « le sujet d'un poème héroïque doit être tiré de la Bible ou des histoires de notre religion » (1). L'abbé Cotin est du même avis parce que « l'on peut embellir son sujet par le merveilleux qui, étant chrétien, est vraisemblable » (2). On pourrait multiplier les citations mais celles-ci suffisent pour prouver qu'après 1650 la poésie religieuse s'est tournée vers l'épopée ou, selon les théoriciens, elle était à sa place légitime. Désormais, sauf à de rares exceptions, c'est là qu'il faut la chercher et non plus sur la scène.

1657. Desmarest de Saint-Sorlin. *Clovis*.

1664. Le Laboureur. *Charlemagne*.

1666. Carel de Sainte-Garde. *Childebrand*.

1675 Perrault. *Saint Paulin*.

(1) *Traité pour juger les poètes grecs, latins et françois*, à la fin de son *Clovis*, Paris, édition de 1673 p. 94.

(2) *De la Poésie Chrestienne*, en tête de ses *Poésies Chrestiennes*, Paris, 1668, in-12.

BIBLIOGRAPHIE

I. ÉDITIONS DES DRAMES ÉTUDIÉS

1. BARO (Balthasar).

SAINT / EUSTACHE / MARTYR. Poème Dramatique. / de Baro. / 4 Paris, / Chez Antoine de Somnaville, au Palais, / dans la petite Salle, à l'Escu de France. / M.DC.XLIX. / Avec Privilege du Roy. / In-4 de 8 ff, 94 pp.

SAINT / EUSTACHE / Tragedie / S. L. N. D. In-12, de 72 pp.

2. BOUVOT (Antoine Girard).

JUDITH, / OU L'AMOUR / DE / LA PATRIE, / Tragoedie. S. L. N. D. In-4, de 56 pp. (L'exemplaire de l'Arsenal, 4° B3631, porte la note manuscrite : par Antoine Girard Bouvot, imprimé à Langres en 1649.)

3. CHEVILLARD (François).

LA MORT DE THÉANDRE OU LA SANGLANTE TRAGÉDIE DE LA MORT ET PASSION DE NOTRE SEIGNEUR JESUS-CHRIST, par le sieur Chevillard. Orléans, chez Gilles Hotot, 1649. In-8, de 4 ff et 72 pp. (Soleinne, 1246.)

LA MORT DE THÉANDRE, LA SANGLANTE TRAGÉDIE DE LA MORT ET PASSION DE NOTRE SEIGNEUR JÉSUS-CHRIST, par le sieur Chevillard, prêtre d'Orléans. A Caen, chez J. Jacques Godes, imprimeur et libraire proche les R. P. Iessuites. M.DC.LXXXII. (Duval, p. 7, note l.)

LA MORT / DE / THEANDRE / OU LA SANGLANTE TRAGÉDIE DE LA MORT ET PASSION DE NOTRE SEI / GNEUR JESUS CHRIST. / Par le sieur Chevillard prêtre / d'Orléans. / A Rouen / chez Jean-B. Besongne, rue / Escuière, au Soleil Roial. / 1701. Pet. in-8 de 72 pp. (Bib. de L. de la Sicotière n° 3461).

Brunet cite également des éditions à :

Rennes, chez Vincent Poisson, 1685. In-8.

Rouen, chez J.-B. Besongne, (i) sans date, (ii) 1694, (iii) 1704. In 12.

Caen, chez J. J. Codes, 1699. In-12.

Faite sur l'imprimé à Paris, s. d., in-8, enrichi de six cantiques charmens ; avec le massacre des innocens.

4. CORNEILLE (Pierre).

POLYEUCTE / MARTYR (1) / Tragedie. / A Paris, / Chez Antoine de Somnaville, en / la Galerie des Merciers, à l'Escu / de France. / Au Palais. / & Augustin Courbé, en la mesme / Galerie, à la Palme. / M.DC.XLIII. / Avec Privilege du Roy. In-4 de 8 ff et 121 pp.

(1) Pour les éditions des œuvres dans lesquelles figure *Polyeucte*, voir Picot. *Bibliographie Cornélienne*, n° 100-112. Pour les contrefaçons, voir n° 305, 307 ; pour les impressions étrangères, n° 304, 306, 308, 309-11.

- POLYEUCTE / MARTYR. / Tragedie. / Imprimé à Rouen, & se vend / A Paris, / Chez / Antoine de la Sommarville, / en la Gallerie / des Merciers, à l'Escu / de France. / Au Palais / et / Augustin Courbé, / en la mesme Gallerie, / à la Palme. / M.DC.XLIII. Avec Privilege du Roy. In-12 de 10 ff. et 85 pp.
- POLYEUCTE / MARTYR. / Tragedie. / A Paris, / Chez / Antoine de Sommarville, en / la Gallerie des Merciers, à l'Escu / de France. / & / Augustin Courbe, en la mesme Gallerie, à la Palme. / M.DC.XLVIII. Avec Privilege du Roy, In-4 de 8 ff. et 121 pp.
- POLYEUCTE / MARTYR. / Tragedie chrestienne. / A Paris / Chez Antoine de Sommarville, / au Palais, dans la petite salle des Merciers, / à l'Escu de France. / M.DC.XLVIII. / Avec Privilege du Roy. In-12 de 10 ff. et 85 pp.
- POLYEUCTE / MARTYR. / Tragedie chrestienne. / A Rouen, & se vend / A Paris, / Chez Antoine de la Sommarville, / en la Gallerie / des Merciers à l'Escu / de France. / Au Palais / et / Augustin Courbé, / en la mesme Gallerie, / à la Palme. / 1644. Avec privilège du Roy. In-12 de 10 ff. et 85 pp.
- POLYEUCTE MARTYR. Tragedie chrestienne. Par P. Corneille. A Paris, Au Palais. Chez Guillaume de Luynes, dans la Salle des Merciers sous la Montée de la Cour des Aydes à la Justice. Estienne Loyson, au Premier Pillier de la Grand'Salle proche les Consultations au Nom de Jesus. Pierre Trabouillet dans la Galerie des Prisonniers, à l'Image S. Hubert, & à la Fortune proche le Greffe des Eaux et Forets. M.DC.LXXXII. Avec Privilege du Roy. In-12.
- THÉODORE / VIERGE ET MARTYRE (1). / Tragedie chrestienne. / Imprimé à Rouen, & se vend / A Paris, / Chez Toussaint Quinet, au Palais, sous / la montée de la Cour des Aydes ; ou Chez Antoine de Sommarville, au Palais, / en la Gallerie des Merciers, à l'Escu de France. M.DC.XLVI. Avec Privilege du Roy. In-4 de 5 ff. et 128 pp.
- THÉODORE / VIERGE ET MARTYRE / Tragedie chrestienne. / Imprimé à Rouen, & se vend à Paris, / Chez Toussaint Quinet, / au Palais, sous la montée de la / Cour des Aydes, / Chez Antoine de Sommarville, / au Palais, en la Gallerie des Merciers, / à l'Escu de France ; ou chez Augustin Courbe, / au Palais, en la Gallerie des Merciers. à la Palme. / M.DC.XLVI. Avec / Privilege du Roy. In-12 de 4 ff. et 82 pp.
- THÉODORE VIERGE et MARTYRE. Tragedie chrestienne. Par P. Corneille. A Paris, Au Palais. Chez Guillaume de Luynes, dans la Salle des Merciers sous la Montée de la Cour des Aydes à la Justice. Estienne Loyson, au Premier Pillier de la Grand'Salle proche les Consultations au Nom de Jesus. Pierre Trabouillet, dans la Galerie des Prisonniers, à l'Image S. Hubert, et à la Fortune proche le Greffe des Eaux et Forets. M.DC.LXXXII. Avec Privilege du Roy. In-12.

5. COSNARD (Marthe).

- LES CHASTES / MARTIRS, / Tragedie / Chrestienne. / Par Mademoiselle Cosnard. / A Paris / chez Nicolas et Jean de la Coste au Mont S. Hilaire, à / l'Escu de Bretagne : / Et en leur boutique à la petite porte du Palais, / qui regarde le Quay des Augustins. M.DC.L. Avec Privilege du Roy. In-4 de 6 ff. et 95 pp.
- LES CHASTES / MARTIRS / Tragedie / Chrestienne. / Par Mademoiselle Cosnard. / A Paris, / chez Augustin Courbé dans la petite Salle du Palais, à la Palme. M.DC.L. Avec Privilege du Roy. In-4 de 6 ff. et 95 pp.

(1) Pour les éditions des œuvres dans lesquelles figure *Théodore*, voir Pient. *Op. cit.*, n° 100-113. Pour les contrefaçons, n° 335-336 ; pour les impressions étrangères, n° 337-338.

LES CHASTES / MARTIRS. / Tragedie chrestienne. / Par Mademoiselle Cosnard. / *Sur l'imprimé* / A Paris, / chez Augustin Courbé dans la petite Salle / du Palais, à la Palme. / M.DC.LI. 6 ff. et 69 pp.

LA TRAGEDIE / DES / CHASTES MARTYRS / par Mademoiselle Cosnard / précédée d'une introduction / Par L. de la Sicotière / Rouen / Imprimerie de Esperance Cagniard / rues Jeanne-Darc, 88 et des Basnage, 5 / MDCCLXXXVIII. In-8.

6. DESFONTAINES (Nicolas).

LE MARTYRE DE SAINT EUSTACHE. Tragedie. A Paris, chez Toussaint. Quinet. 1643, In-4. (Brunet, tome II, p. 423).

LE / MARTYRE / DE / S. EUSTACHE. / Tragedie. / A Paris, / Chez Toussaint Quinet, / & / Nicolas de Sercy. / MDC.XLIV. / Avec Privilège du Roy. In-4 de 4 ff. et 88 pp.

LE MARTYRE / DE / S. EUSTACHE / Tragedie / *Sur l'imprimé* / A Paris. / Chez Toussaint Quinet, / au Palais. / M.DC.LXXIX. In-8° de 2 ff. et 61 pp.

L'ILLUSTRE / OLYMPIE / OU LE / S. ALEXIS / Tragedie. / Par le sieur Desfontaines. / A Paris, / Chez Pierre Lamy, en la Grand' / Salle du Palais au second Pillier. / M.DC.XXXXV. / Avec Privilege du Roy. In-4° de 8 ff. et 107 pp.

L'ILLUSTRE / OLYMPIE / OU LE / S. ALEXIS. / Tragedie. / Par le sieur Desfontaines. / *Sur l'imprimé* / A Paris, / Chez Pierre Lamy, en la Grande Salle au Palais, au second Pillier. M.DC.XLVIII. In-8 8 ff. et 88 pp.

SAINT / ALEXIS / Tragedie. / A Paris, / Chez Guillaume de Luynes Libraire Juré, / Au Palais, au bout de la Salle des Merciers, sous / la Montée de la Cour des Aydes, à la Justice. / M.DC.LXVI. In-12 de 76 pp. (Recueil de Tragedies Saintes).

SAINT / ALEXIS /. Tragedie. / A Troyes, / Chez Nicolas Oudot / rue Notre Dame, au Chap- / pon d'or couronné. / M.DC.LXI. In-12 de 82 pp.

L'ILLUSTRE / OLYMPIE, / OU LE / S. ALEXIS. / Par le sieur Desfontaines. / A Caen. / Chez J. Jacques Godes, proche le / College des RR. Peres Jesuites. / M.DCC.XXI. In-12 de 64 pp.

SAINT / ALEXIS, / Tragedie. / A Troyes, / Chez P. Garnier, Imprimeur / et Libraire, rue de Temple. Avec permission. / In-12 de 82 pp. (La date de la permission est du 17 octobre 1738.)

L'ILLUSTRE / COMÉDIEN / OU / LE MARTYR / DE / SAINT GENEST. / Tragedie. / A Paris, chez Cardin Besongne au Palais, / en haut de la Montée de la sainte Chappelle, / aux Roses vermeilles. M.DC.XXXXV. Avec Privilège du Roy. In-4 de 4 ff. et 87 pp.

L'ILLUSTRE / COMÉDIEN / OU / LE MARTYRE / DE SAINT GENEST. / Tragedie. / *Sur l'imprimé* / à Paris / chez Cardin Besongne au Palais, / en haut de la Montée de la sainte Chappelle, / aux Roses vermeilles. M.DC.XXXXVI. In-8° de 4 ff. et 82 pp.

7. DU RYER (Pierre).

SAUL, / Tragedie de M. du Ryer. / A Paris, / Chez Antoine de Sommarville / en la petite salle, à l'Escu de France / au Palais / et / Augustin Courbé, en la / mesme salle, / à la Palme. / M.DC.XXXXII. Avec Privilege du Roy. In-4° de 6 ff. et 110 pp.

SAUL, / Tragedie. / Par M. du Ryer. — Dans Theatre / François, / ou / Recueil des meilleures Pièces du / Thetare des Anciens Auteurs. / Tome II. A Paris, / Chez Pierre Ribou, sur le Quay / des Augustins à la descente du Pont- / Neuf, à l'Image Saint-Louis. / M.DCCV. / Avec Approbation & Privilege du Roy. In-12.

SAUL, / Tragedie. / Par M. du Ryer. / In-12, S. L. N. D.

ESTHER, / Tragedie / de P. du Ryer. / A Paris, / chez Antoine de Sommarville, en la / Salle des Merciers à l'Escu de France / au Palais / et / Augustin Courbé, Libraire et Imprimeur / de Monsieur Frère du Roy, à la mesme / Salle, à la Palme. / M.DC.XXXXIV. Avec Privilège du Roy. In-4^o de 4 ff. et 122 pp.

8. ENNETIÈRES (Jean d').

SAINT ALDEGONDE / Comédie / Par Messire Jean d'Ennetieres Che- / valier, Seigneur de Beaumé. / A Tournay, / Chez Adrien Quinque. / M.DC.XLV. / In-12 de 2 ff. et 103 pp.

9. LA CALPRENÈDE (Gautier de Costes de).

HERMENIGILDE. / Tragedie. / de M. de la Calprenède. / A Paris, / chez Antoine de Sommarville, en la Salle / des Merciers à l'Escu de / France, au Palais. / Et / Augustin Courbé, Libraire et Imprimeur / de Monsieur Frère du Roy, à la mesme / Salle, à la Palme /. M.DC.XXXXIII. Avec Privilège du Roy. In-4^o de 4 ff. et 96 pp.

10. LA SERRE (Jean Puget de).

THOMAS MORUS, / OU / LE TRIOMPHE / DE LA FOY, ET DE LA CONSTANCE. / Tragedie en prose. / Dédée à M^{me} la Duchesse d'Esguillon, / Par Monsieur de la Serre. / A Paris, / Chez Augustin Courbé. Libraire et Imprimeur de Monsieur / Frère du Roy, dans la petite Salle du Palais, / à la Palme. / M.DC.XXXXII. Avec Privilège du Roy. In-4^o de 12 ff. et 106 pp. (Incomplet).

THOMAS MORUS / OU / LE TRIOMPHE / DE LA FOY, ET DE / LA CONSTANCE. / Tragedie en prose. / Dédée à Madama la Duchesse d'Esguillon. / Par Monsieur de la Serre. / A Paris, / Chez Louis Chamboudry, au / Palais, devant la sainte Chappelle, / à l'image S. Louis. / M.DC.LVII. In-12 de 131 pp. (Complet).

THOMAS MORUS / OU / LE TRIOMPHE / DE LA FOY, / ET / DE LA CONSTANCE. / Tragedie en prose. / A Paris, Quay des Augustins: / Chez Demaoudoury, à Saint François / et / Charles Guillaume, à S. Charles. / M.DC.XXXV. Avec Privilège du Roy. In-8^o de 103 pp. (Complet).

THOMAS MORUS, / OU / LE TRIOMPHE / DE LA FOY, ET / DE LA CONSTANCE. / Tragedie en prose. / Dédée à Madama la Duchesse d'Esguillon, / Par Monsieur de la Serre. / Sur l'imprimé. / A Paris, / Chez Augustin Courbé, Libraire et Imprimeur de Monsieur / Frère du Roy, dans la petite Salle du Palais, / à la Palme. / S. D. In-8^o de 8 ff. et 90 pp. (Complet).

LE / MARTYRE / DE SAINTE / CATHERINE. / Tragédie en prose. / Dédée à Madama la Chancelière. / Par Monsieur de la Serre. / A Paris, / Chez A. de Sommarville, à l'Escu de France, / dans la Salle des Merciers, / et / A. Courbé. Libraire et Imprimeur de Monseigneur Frère du Roy, à la Palme, en la mesme Salle. / M.DC.XXXXIII. Avec Approbation et Privilège du Roy. In-4^o de 10 ff. et 86 pp.

11. MOUFFLE (Pierre).

LE / FILS EXILÉ, / OU LE / MARTYRE / DE / SAINT CLAIR. / Tragédie comédie chrestienne. / Par M. Pierre Moufle, / Conseiller du Roy, Lieutenant Particulier de / Magny, & Bailly de Saint Clair. / A Paris, / De l'Imprimerie de Charles Chanault, / Au bout du Pont Saint Michel, à l'entrée de / la rue de la Huchette. 1647. In-4^o de 68 pp.

12. MAGNON (Jean).

JOSEPHAT, / Tragicomédie. / De M. Magnon. / A Paris, / chez Antoine de Sommarville, au Palais, / dans la Salle des Merciers, à l'Escu de France. / 1647. / Avec Privilège du Roy. / In-4^o de 8 ff. et 107 pp.

13. OLIVIER (Gaspard).

HERMENIGILDE, / Tragedie. / A Auxerre, / Chez Nicolas Billard, Imprimeur du Roy, / demeurant en la rue saint Simeon. / Avec Permission. / MDCL, In-4^o de 8 ff. et 112 pp.

14. ROTROU (Jean).

LE / VERITABLE / ST GENEST, / Tragedie, / de Mr / de Rotrou. / A Paris, / Chez Toussaint Quinet, au Palais, dans / la petite Salle, sous la Montée des Aydes. M.DC.XXXVII. / Avec Privilège du Roy. / In-4^o de 4 ff. et 104 pp.

1648. Edition identique à celle de 1647.

15. SAINTE CATHERINE.

LE / MARTYRE / DE / STE CATHERINE. / Tragedie. / A Caen, / Chez Eleazar Mangeant, rue / Saint Jean, au Parc le Roy, / proche le Pont S. Pierre. / 1649, In-8^o de 4 ff. et 92 pp.

LE / MARTYRE / DE / STE CATHERINE. / Tragedie. / Sur la copie imprimée à Caen, / Chez Eleazar, rue Saint / Jean, au Parc le Roy, proche le Pont S. Pierre. / M.DC.L. In-4^o de 2 ff et 122 pp.

SAINTE CATHERINE. Tragédie. A Lyon chez Pierre Compagnon, en rue Merciere, au Cœur-Bon, 1649. Avec Privilège du Roy. In-4^o.

LE MARTYRE DE STE CATHERINE. Tragedie. A Caen, Chez Eleazar Mangeant, 1664. In-12.

LE MARTYRE DE STE CATHERINE. Tragedie. Par M. d'Aubignac conseiller du Roy. A Troyes, sur la copie imprimée à Rouen en 1700. S. D. In-12.

SAINTE / CATHERINE / Tragedie. / A Caen, / Chez J. Jacques Godes, Imprimeur & Libraire, proche le College / des RR. PP. Jesuites. / M.DCCV. In-12 de 72 pp.

SAINTE CATHERINE. Tragedie. Par M. d'Aubignac, conseiller du Roy. A Troyes, chez la Veuve de Jacques Oudot, 1718. In-12.

SAINTE / CATHERINE /, Tragedie. / Par M. d'Aubignac, / Conseiller du Roy. / A Troyes, / Sur la Copie Imprimée à Rouen chez / Jean B. Besongne. Avec Permission. S. D. In-12 de 72 pp.

SAINTE CATHERINE, / Tragedie. / S. L. N. D. In-12 de 83 pp.

16. SAINT-ANDRÉ.

HISTORALE PASTORALE / SUR LA NAISSANCE DE NOSTRE SEIGNEUR / JÉSUS-CHRIST. / A Béziers par Pierre Claverie, 1644, In-4^o.

17. SAINT-BALMON (M^{me} de).

LES / IUMEAUX / MARTYRS. / Tragedie / Par M^{me} de S. Balmon. / A Paris, / Chez Augustin Courbé dans la Petite Salle / du Palais, à la Palme. / 1650. Avec Privilège du Roy. In-4^o de 4 ff. et 144 pp.

LES / IUMEAUX, / MARTIRS. / Tragédie. / Par M^{me} de S. Balmon. / Sur l'imprimé / à Paris / Chez Augustin Courbé, Imprimeur et Libraire de / Monseigneur le Duc d'Orléans, dans la petite sale / du Palais à la Palme. / 1651. In-8^o de 108 pp.

18. VALLIN (Jean).

ISRAEL / AFFLIGÉ / OU / TRAGÉCOMÉDIE / SUR LA PESTE AD- / VENUE DU TEMPS / DE DAVID. A Geneve, par Jacques Planchant. M.DC.XXXVII. In-8^o de 4 ff. et 63 pp.

II. OUVRAGES CONSULTÉS

A. Ouvrages relatifs à la période avant 1636.

I. TEXTES.

- A. D'AMBOISE. *Holopherne, tragédie sacrée extraite de l'histoire de Judith*. Paris, 1580, in-8° (Bib. Nat. Rés. Yf 4261).
B. BARDON. *Saint Jacques, tragédie*. Limoges, 1596, in-8° (Bib. Nat. Rés. YF 3908).
C. BILLARD. *Saül*. Paris, 1610, in-8° (Bib. Nat. YF2074).
J. BOISSIN DE GALLARDON *Les tragédies et histoires saintes*. Lyon, 1618, in-12. (Bib. Nat. YF2042).
N. CHRÉTIEN. *Amon et Thamar*. Rouen, 1608, in-12 (Bib. Nat. Rés. YF2962-5).
D. COPPÉE. *Tragédie de S. Lambert, patron de Liege*. Liège, 1624, in-8° (Bib. Nat. YF6691).
Diverses tragédies de plusieurs auteurs de ce temps. Recueillies par R. du Petit Val. Rouen, 1599, in-12. J. Heudon. *Saint Clouard* (Bib. Nat. YF4735-41).
Diverses tragédies saintes de plusieurs auteurs de ce temps. Recueillies par R. du Petit Val. Rouen, 1606, in-12.
F. PERRIN. *Sichem Ravisser*.
J. BEHOURT. *Esau ou le Chasseur*.
J. DE LA TAILLE. *Saül le Furieux. La Famine des Gabéonites*.
J. DE VIREY. *La Machabée*.
J. OUYN. *Thobie*.
N. DE MONTREUX. *Joseph le Chaste* (Bib. Nat. Rés. YF4664-70).
A. DE LA PUIADE. *Joseph*. Paris, 1604, in-12 (Bib. Nat. Rés. p. Ye249).
T. LECOQ. *L'odieux et sanglant meurtre commis par le maudit Caïn à l'encontre de son frère Abel*. Paris, 1580, in-8° (Bib. Nat. Rés. YF3876). Réimpression par les soins de la Société des Bibliophiles Normands).
J.-B. LE FRANÇO. *Antioche, tragédie traitant le martyre des sept enfants machabéens*. Anvers, 1625, in-12. (Bib. Nat. Rés. YF452).
P. MATTHIEU. *Esther, tragédie*. Lyon, 1585, in-12 (Bib. Nat. Rés. YF3890).
Vashti, tragédie. Lyon, 1589, in-12 (Bib. Nat. YF2057).
A. DE MONTCHRESTIEN. *Tragédies*. Rouen, 1601, in-8° (Bib. Nat. YF2083-84).
NANCEL. *Dina, Josué, Debora*. Paris, 1607, in-8° (Bib. Nat. YF2060-1).
E. POYTEVIN. *Sainte Catherine*. Paris, 1619, pet. in-4° (Bib. de l'Arсенal, B. L. 10548).
C. ROILLET. *Varia Poemata*. Paris, 1556, in-16. (Bib. Nat. Yc8559).
N. SORET. *La Ceciliade*. Paris, 1606, in-8° (Bib. Nat. Rés. YF3882).
J. TROTTEREL. *Tragédie de Sainte Agnès*. Rouen, 1615, in-12 (Bib. Nat. YF4728).

II. ÉTUDES.

- DARMESTER et HATZFELD. *Le XVI^e siècle en France*. Paris, 1878, in-18.
E. FAGUET. *La tragédie française au XVI^e siècle*. Paris, 1883, in-8°.
E.-H. GOSSELIN. *Recherches sur les origines et l'histoire du théâtre à Rouen avant Pierre Corneille*. Rouen, 1868, gr. in-8°.
H. C. LANCASTER. *The French Tragi-Comedy, its origin and development from 1552 to 1628*. Baltimore, 1907, in-8°.
H. C. LANCASTER. *A History of French Dramatic Literature in the XVIIth. century, 1610-1634*. Paris, 1929, 2 vol. in-8°.
G. LANSON. *Hommes et Livres. Le théâtre français au temps d'Alexandre Hardy*. Paris, 1895, in-18.

- G. LANSON. *Etude sur les origines de la tragédie classique en France.* R. H. L. 1903.
G. LANSON. *Esquisse d'une histoire de la tragédie française.* Paris, 1927, in-8.
R. LEBÈGUE. *La tragédie religieuse en France. Les Débuts. 1514-1573,* Paris, 1929, in-8°.
O. LEROY. *Etudes sur les mystères, monuments historiques et littéraires,* Paris, 1837, in-8°.
J. MARSAN. *La pastorale dramatique en France à la fin du XVI^e et au commencement du XVII^e siècle.* Paris, 1905, in-8°.
PETIT DE JULLEVILLE. *Les Mystères.* Paris, 1880, 2 vol. in-8°.
E. RIGAL. *Esquisse d'une histoire des théâtres de Paris de 1548 à 1635.* Paris, 1887, in-12.
E. RIGAL. *Le théâtre français avant la période classique.* Paris, 1901, in-16.
E. RIGAL. *Le théâtre au XVII^e siècle avant Corneille.* Dans Petit de Julleville, tome IV, chap. 4, Paris, 1896-1899.
E. RIGAL. *Alexandre Hardy et le théâtre français à la fin du XVI^e et au commencement du XVII^e siècle.* Paris, 1889, in-8°.
M. SEPET. *Origines catholiques du théâtre moderne.* Paris, 1901, in-8°.
M. SEPET. *Le drame religieux au moyen âge.* Paris 1903, in-16.

B. Ouvrages relatifs à la période 1636 à 1650.

I. OUVRAGES GÉNÉRAUX.

- P. ALBERT. *La littérature française au XVII^e siècle.* Paris, 1895, in-16.
L'abbé D'AUBIGNAC. *La pratique du théâtre, nouvelle édition, par Pierre Martino,* Alger, 1927, in-8°.
G. BAPT. *Essai sur l'histoire du théâtre.* Paris, 1893, in-4°.
J. BOULENGER. *Le grand siècle.* Paris, 1911, in-8°.
É. BOYSSE. *Le théâtre des Jésuites.* Paris, 1880, in-18.
R. BRAY. *La formation de la doctrine classique en France.* Dijon, 1927, in-8.
M. BRAUNSCHVIG. *Notre littérature étudiée dans les textes.* Paris, 1920, 2 vol. in-16, vol. I.
F. BRUNETIÈRE. « La réforme du théâtre », *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} avril 1890.
F. BRUNETIÈRE. *Manuel de l'histoire de la littérature française.* Paris, 1898, in-8°.
CALVET. *Saint Vincent de Paul,* Paris, 1913, in-16.
S. CHAPPUZEAU. *Le théâtre français.* Lyon, 1674, in-12.
H. CHARDON. *Nouveaux documents sur les comédiens de campagne.* Paris, 1886, gr. in-8°.
G. DELAVIGNE. *La tragédie chrétienne au XVII^e siècle.* Toulouse, 1847, in-8°.
E. DESCHANEL. *Le romantisme des classiques.* Paris, 1883, in-18, 1^{re} série.
E. DESTRange. *Le théâtre à Nantes.* Paris, 1893, in-16.
F. FABER. *Histoire du théâtre français en Belgique.* Bruxelles, 1878-1880, gr. in-8°.
G. FAGNIEZ. *La femme et la société française dans la première moitié du XVII^e siècle.* Paris, 1929, in-8°.
E. FAGUET. *Draine ancien, draine moderne.* Paris, 1898, in-12.
J. FEUVRIER. *Le Collège de l'Arc à Dôle.* Dôle, 1887, in-18.
V. FOURNEL. *La littérature indépendante et les écrivains oubliés.* Paris, 1862, in-18.
E. FOURNIER. *Variétés historiques et littéraires.* Paris, 1855, 3 vol. in-16.

- E. FOURNIER. *Le théâtre français aux XVI^e et XVII^e siècles*. Paris, 1871, gr. in-8°.
- J. FRANSSEN. *Les comédiens français en Hollande aux XVII^e et XVIII^e siècles*. Paris, 1929, in-8°.
- L.-V. GOFFLOT. *Le théâtre au collège du moyen âge à nos jours*. Paris, 1907, in-8°.
- L. DE GOUVENAIN. *Le théâtre à Dijon*. Dijon, 1888, in-4°.
- G. GUÉRET. *Le Parnasse réformé*, seconde édition. Paris, 1669, in-12.
- E. et E. HAAG. *La France protestante*. Paris, 1846-1847, 10 vol. in-8° ; vol. 1.
- V. HALLAYS-DABOT. *Histoire de la censure théâtrale en France*. Paris, 1862, in-12.
- G. DE HAUTECLOCQUE. *Les représentations dramatiques et les exercices littéraires dans les collèges de l'Artois avant 1789*. Abbeville, 1888, in-8°.
- E.-L. LIVET. *Précieux et Précieuses*. Paris, 1859, in-8°.
- G. MAUGRAS. *Les comédiens hors la loi*. Paris, 1887, in-8°.
- G. MICHAUT. *La Jeunesse de Molière*. Paris, 1922, in-8°.
- J. RACINE. *Abrégé de l'histoire de Port-Royal*, éd. A. Gazier. Paris, 1903 in-18.
- A. RÉVILLE. « Le drame religieux du moyen âge jusqu'à nos jours », *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} juillet, 1868.
- G. REYNIER. « Le drame religieux en Espagne », *La Revue de Paris*, 15 avril 1900.
- G. REYNIER. *La femme au XVII^e siècle*. Paris, 1929, in-8°.
- A. REYVAL. *L'église et le théâtre*. Paris, 1924, in-8°.
- E. RIGAL. *De Jodelle à Molière : tragédie, comédie et tragi-comédie*. Paris, 1911, in-16.
- SAINT-BEUVE. *Port-Royal*. Paris, 1840-1859, 5 vol. in-8°, vol. I, chap. vi et vii.
- SAINT-MARC GIRARDIN. « Du drame religieux en France », *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} janvier 1858.
- SOREL. *La Maison des Jeux*. Paris, 1643, in-8°.
- F. STROWSKI. *S. François de Sales*. Paris, 1898, in-8°.
- J. VIANEY. *La Bible dans la poésie française depuis Marot*.

II. DICTIONNAIRES ET RÉPERTOIRES.

- A.-A. BARBIER. *Dictionnaire des ouvrages anonymes*. Paris, 1875, in-8°, 3^e édit.
- P.-F. BEAUCHAMPS. *Recherches sur les théâtres de France*. Paris, 1735, 3 vol. in-8°.
- J.-C. BRUNET. *Manuel du Libraire et de l'amateur de livres*. Paris, 1860-1880, 6 vol. in-8°.
- R. P. DOM CALMET. *Bibliothèque lorraine ou histoire des hommes illustres*. Nancy, 1751, in-fol.
- DUVAL. *Dictionnaire des ouvrages dramatiques depuis Jodelle* (Bib. Nat. mss. fr. 15048).
- E. FRÈRE. *Manuel du bibliographe normand*. Rouen, 1858, 2 vol. in-8°.
- L'abbé C.-P. GOUJET. *Bibliothèque française*. Paris, 1740-1756, 18 vol. in-12.
- A. JAL. *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*. Paris, 1872, in-8°.
- H. C. LANCASTER. *Le mémoire de Mahelot, Laurent et d'autres décorateurs de l'Hôtel de Bourgogne et de la Comédie-Française au XVII^e siècle*. Paris, 1920, in-8°.
- L'abbé J. DE LA PORTE. *Anecdotes dramatiques*. Paris, 1775, 3 vol. in-8°.

- LAPORTE et CHAMFORT. *Dictionnaire dramatique*. Paris, 1776, 3 vol. in-8°.
- La VALLIÈRE. *Bibliothèque du théâtre françois depuis son origine*. Dresde, 1768, 3 vol. in-8°.
- T. LE BRETON. *Biographie normande*. Rouen, 1857-1861, 3 vol. in-8°.
- A. DE LÉRIS. *Dictionnaire portatif des théâtres*. Paris, 1754, in-16.
- H. LYONNET. *Dictionnaire des comédiens français*. Paris, 1912-1913, 2 vol. in-4°.
- MAUPOINT. *Bibliothèque des théâtres*. Paris, 1773, in-8°.
- L. MORÉRI. *Grand dictionnaire historique*. Paris, 1759, in-4°.
- MOUHY. *Abrégé de l'histoire du théâtre françois*. Paris, 1780, 4 vol. in-8°.
- PARFAICT. *Histoire du théâtre françois depuis son origine jusqu'à présent*. Paris, 1735-1749, 15 vol. in-12.
- Répertoire de toutes les pièces représentées sur les théâtres de Paris, 1600-1649* (Mss. Collection Rondel).
- SOLEINNE. *Catalogue de la bibliothèque dramatique de Soleinne* rédigé par P. Lacroix, Paris, 1843, in-8°.
- S.-J. SOMMERVOGEL. *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus*. Paris et Bruxelles, 1891-1909, 10 vol. in-4°.
- TITON DU TILLET. *Le Parnasse françois*. Paris, 1732, in-fol.

III. ÉCRITS THÉORIQUES.

- G. COLLETET. *Traité de la poésie morale et sententieuse*. Paris, 1658, in-12.
- CONTI (prince de). *Traité de la comédie et des spectacles*. Paris, 1666, in-8°.
- L'abbé C. COTIN. *De la poésie chrétienne*, en tête de ses *Poésies chrétiennes*. Paris, 1668, in-12.
- DESMAREST DE SAINT-SORLIN. *Traité pour juger les poètes grecs, latins et françois*. Paris, 1673, in-8°.
- GODEAU. *Discours de la poésie chrétienne* ; en tête de ses *Poésies chrétiennes*. Paris, 1654, in-12.
- GODEAU. *Préface de S. Paul*, Paris, 1654, in-12.
- GRANET. *Recueil de dissertations*. Paris, 1739, 2 vol. in-12.
- GRENAILLE. *Préface de l'Innocent Malheureux*. Paris, 1639, in-4°.
- J. de LA MESNARDIÈRE. *La Poétique*. Paris, 1639, in-4°.
- LA PINELIÈRE. *Le Parnasse ou le Critique des poètes*, Paris, 1635, in-8°.
- MAIRET. *De la disposition du poème dramatique et de la prétendue règle de 24 heures*. Paris, 1637, in-12.
- NICOLE. *Essais de Morale*, Paris, 1715, in-18, tomes III et V.
- Le Père R. RAPIN. *Réflexions sur la Poétique d'Aristote et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes*. Paris, 1674, in-12.
- S. EVREMONT. *Du poème dramatique*, *Œuvres*, tome III. Londres, 1725, in-12.
- SCUDÉRY. *L'Apologie du théâtre*. Paris, 1639, in-4°.
- SILLAC d'ARBOIS. *Discours de la tragédie* en tête de *L'Amour Tyranique* de Scudéry. Paris, 1639, in-4°.

IV. OUVRAGES RELATIFS AUX DIFFÉRENTS AUTEURS.

- C. ARNAUD. *Etude sur la vie et les œuvres de l'abbé d'Aubignac et sur les théories dramatiques au XVII^e siècle*. Paris, 1887, in-8°.
- CÔTE et BERTHET. *Les Poésies de Balthazar Baro, le continuateur d'As-trée*, académicien, recueillies pour la première fois. Grenoble, 1913, in-8°.
- E. MELLIER. « Balthazar Baro », *Bulletin de la Société d'Archéologie et de Statistique de la Drôme*, XXXI, 1897.
- L. DUVAL. *Curiosités bibliographiques relatives au drame chrétien* (article sur *La Mort de Théandre* de Chevillard). Evreux, 1911, in-8°.

- N. M. BERNARDIN. *Les Chefs du Chœur, Corneille, Racine Molière, Boileau*. Paris, 1914, in-8°.
- F. BRUNETIÈRE. *Études critiques sur l'histoire de la littérature française*, 6^e série. Paris, 1899, in-16.
- B. AUBE. *Polyeucte dans l'histoire*. Paris, 1882, in-8°.
- A. DORCHAIN. *Pierre Corneille*. Paris, 1918, in-16.
- E. FAGUET. *En lisant les beaux vieux livres*, Paris, 1911, in-16. — *Propos de théâtre*, 1^{re} série, Paris, 1903, in-16. — *Les grands maîtres du XVII^e siècle*. Paris, 1885, in-18. — *En lisant Corneille*. Paris, 1913, in-16.
- FONTENELLE. *Œuvres*, tome III. Paris, 1742, 6 vol. in-12.
- GUIZOT. *Corneille et son Temps*. Paris, 1852, in-8°.
- H. HAUVETTE. « Un Précurseur italien de Corneille, Girolamo Bartolommei », *Annales de l'Univ. de Grenoble*, IX, 1897.
- G. LANSON. *Corneille*, Paris, 1898, in-8°.
- J. LE GUINER. *Les femmes dans les tragédies de Corneille*. Quimper, 1920, in-8°.
- J. LEMAITRE. *Impressions de théâtre*, 3^e série. Paris, 1889, in-18.
- E. RENAN. *Sur Corneille, Racine et Bossuet*. Paris, 1926, in-8°.
- L. M. RIDDLE. *The Genesis and Sources of Pierre Corneille's tragedies from Médée to Pertharite*. Baltimore et Paris, 1926, in-8°.
- SAINT-MARC GIRARDIN. *Cours de Littérature dramatique*, Paris, 1843-1868, 5 vol. in-12, tome IV.
- F. SARCEY. *Quarante ans de théâtre*. Paris, 1900, in-18.
- L. DE LA SICOITIÈRE. « Une muse normande inconnue, M^{lle} Cosnard, de Sees », *Bulletin de la Société historique de l'Orne*, 1884.
- H. C. LANCASTER. *Pierre du Ryer, dramatist*. Washington, 1913, in-8°.
- M. A. THIEL. *La figure de Saül et sa représentation dans la littérature dramatique française*. Amsterdam, 1926, in-8°.
- H. C. LANCASTER. *La Calprenède, dramatis*, s. l., 1920, in-8°.
- E. SEILLIÈRE. *Le romancier du Grand Condé, Gautier de Coste, sieur de la Calprenède*. Paris, 1921, in-8°.
- J. BOULIMIER. « Un excentrique du XVII^e siècle : Jean Magnon », *La Jeune France*, 1^{er} juin 1881.
- H. CHARDON. *La vie de Rotrou mieux connue, documents inédits sur la société polie de son temps et la querelle du Cid*. Paris, 1884, in-8°.
- F. GAFFE. « Quelques notes sur les sources du saint Genest de Rotrou », *Revue Universitaire*, avril 1929.
- J. JARRY. *Essai sur les œuvres dramatiques de Jean Rotrou*. Paris, 1868, in-8°.
- L. PERSON. *L'histoire du véritable saint Genest de Rotrou*. Paris, 1882, in-12.
- L. PERSON. « Le Véritable saint Genest de Rotrou et le Fingido Verdadero », *La Revue d'Art dramatique*, mars 1886.
- PÈRE DES BILLONS. *Histoire de la vie chrétienne et des exploits militaires d'Alberte-Barbe d'Ernecourt, connue sous le nom de M^{me} de Saint-Balmon*. Liège, 1773, in-8°.
- LE PÈRE DE VERNON. *L'Amazone chrestienne ou les aventures de M^{me} de S.-Balmon*. Paris, 1678, in-12.

V. SOURCES.

- Acta sanctorum*, Lyon, 1866, in-4°.
- AMBROSIUS. *Vita gloriose virginis Agnetis a sancto Ambrosio edita*, Milan, 1474, in-4°.
- BARONIUS. *Martyrologium Romanum*. Venise, 1630, in-4°.
- BARONIUS. *Annales ecclesiastici*. Lucques, 1741, in-fol.
- C. BEMONT. *Le premier divorce de Henri VIII et le schisme d'Angleterre*, fragment d'une chronique anonyme en latin. Paris, 1917, in-8°.

- BICLARENSIS. *Chronicon*. Ingolstadt, 1600, in-4°.
- Père E. BINET. *La vie admirable de la Princesse sainte Aldegonde, fondatrice des dames chanoinesses de Mauberge*. Paris, 1626, in-12.
- J.-P. CAMUS. *Agatonphile, ou les martyrs siciliens Agathon, Philargyrippe, Tryphine et leurs associez ; histoire dévoilé où se découvre l'art de bien aimer, pour antidote aux deshonnêtes affections*. Paris, 1623, in-8°.
- N. CAUSSIN. *Tragoedia Sacrae*. Paris, 1620, in-8°.
- R. DENYAU. *Vita sancti Clari in pago Vulcasino*. Paris, 1633, in-4°.
- Le Père J. FODERE. *Les vies des très-illustres saintes dames traduites d'italien en françois*. Lyon, 1638, in-8°.
- P. FREIDMANN. *Anne Boleyn*. London, 1884, 2 vol. in-8°.
- A. GIRARD. *Histoire de Josaphat roy des Indes, tirée de S. Jean Damascène*. Paris, 1642, in-12.
- GRÉGOIRE I^{er}. *Dialogi*.
- GRÉGOIRE DE TOURS. *Histoire des Francs*, nouvelle édition par R. Poupardin. Paris, 1913, in-8°.
- Histoire de la Royne Anne de Boullant*, publiée par G.-A. Crapelet à la suite des *Lettres de Henri VIII à Anne Boleyn*. Paris, 1826, gr. in-8°.
- LIPOMANUS. *Vitae Sanctorum*. Anvers, 1594, in-8°.
- MANSINI. *La vie admirable de l'invincible martyr saint Eustache*, traduite de l'italien par le sieur D. L. R. F. Paris, 1642, in-8°.
- MARIANA. *Historiae de rebus Hispaniae*. Francfort, 1606, in-fol.
- DIACONUS. *Historia Langobardorum dans Scriptores rerum Langobardicarum*. Hanover, 1878, in-4°.
- SURIUS. *Historia sanctorum omnium nationum ordinum et temporum*. Cologne, 1630, in-fol.
- VASAEUS. *Hispaniae Chronicon dans Rerum Hispanicarum scriptores*, tome I, Francfort, 1579, in-fol.
- VORAGINE. *La Légende Dorée*. Paris, 1843, 2 vol. in-18.

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS

CHAPITRE PREMIER. — LE DRAME RELIGIEUX AVANT 1636.

Son origine. — Les mystères. — Les drames protestants. — Le théâtre chrétien libre. — Les représentations. — Dette du théâtre profane envers le théâtre religieux.

CHAPITRE II. — LE DRAME RELIGIEUX ENTRE 1636 ET 1650. CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES.

La chronologie. — Les représentations. — Le décor. — Les auteurs. — L'influence classique dans les drames irréguliers. — Les pièces bibliques ou apocryphes. — Les drames réguliers. — Leurs ressemblances. — L'intrigue amoureuse. — Leurs défauts communs. — L'influence contemporaine. — L'emploi de la prose. — Différences essentielles entre les drames de 1636-1650 et ceux qui les précèdent.

CHAPITRE III. — DRAMES TIRÉS DES SOURCES BIBLIQUES ET APOCYPHES.

Saül et *Esther* de Pierre du Ryer. — *Israel Affligé* de Jean Vallin. — *Judith* d'Antoine Girard Bouvot. — *La Mort de Théandre* de François Chevillard. — *L'Histoire Pastorale* de Saint-André.

CHAPITRE IV. — DRAMES IRRÉGULIERS TIRÉS DE LA VIE DES SAINTS.

Sainte Aldegonde de Jean d'Ennetières. — *Le Fils Exilé* de Pierre Mouffe. — *Saint Eustache* de Balthazar Baro. — *Saint Eustache* et *Saint Alexis* de Desfontaines.

CHAPITRE V. — DRAMES RÉGULIERS TIRÉS DE LA VIE DES SAINTS.

Thomas Morus et *Sainte Catherine* de Puget de la Serre. — Une seconde *Sainte Catherine*. — *Hermenigilde* de La Calprenède et de Gaspard Olivier. — *Josaphat* de Jean Magnon. — *Les Jumeaux Martyrs* de M^{me} de Saint-Balmon. — *Les Chastes Martyrs* de Marthe Cosnard.

CHAPITRE VI. — DRAMES RÉGULIERS (suite et fin).

Saint Genest de Jean Rotrou et de Desfontaines. — *Polyeucte* et *Théodore* de Corneille.

CHAPITRE VII. — LES THÈMES RELIGIEUX SUR LA SCÈNE.

Les traits essentiels d'un théâtre religieux. — Les drames de 1636 à 1650 entrent-ils dans le cadre prescrit ? — L'opinion de la première moitié du siècle à l'égard du théâtre religieux. — L'influence de *Polyeucte* sur cette opinion. — Le changement d'opinion après 1650. — Un théâtre religieux est-il possible ?

CHAPITRE VIII. — RAISONS DE LA FLORAISON DU THÉÂTRE RELIGIEUX DE 1636 à 1650. RAISONS DE SA DISPARITION.

L'amélioration de la scène. — L'influence de Richelieu et de Corneille.
— L'influence de *Polyeucte*. — Cette floraison est un phénomène naturel. — Echec du théâtre religieux après 1650 dû aux influences religieuses, littéraires, sociales. — Culte de la Raison. — Faiblesse intérieure du drame religieux. — Décadence du drame religieux après 1650. — L'idée religieuse se réfugie dans l'épopée.

BIBLIOGRAPHIE.

Vu, le 19 juillet 1932 :
Le doyen de la Faculté des Lettres
de l'Université de Paris,

H. DELACROIX.

Vu et permis d'imprimer :
Le Recteur
de l'Académie de Paris,
S. CHARLÉTY.

INDEX ALPHABÉTIQUE

A

Abraham Sacrifiant, 25.
Acta Sanctorum, 78, 87, 98, 105, 156.
 Adam de la Halle, 7.
 Adrien d'Amboise, 13, 14
Agathonphile, 195, 196.
Aman, de Rivaudeau, 24.
Aman, de Rouillet, 10.
Amon et Thamar, 18.
Amour Desplumé (L'), 24.
Amour Divin (L'), 23.
Antioche, tragœdie, 23.
Athalie, 191.
Aubignac (d'), 21, 28, 45, 115-116,
 119 n., 160, 164, 176-177, 196.

B

Bardon (J.), 12, 19, 20.
 Baro (B.), 27, 28, 32, 34, 90 n., 177.
 Behourt (J.), 14, 17.
 Bello (P.), 23, 90, 99.
Bergerie Spirituelle, 24.
 Billard (C.), 19.
 Binet (le Père E.), 78-79, 84.
 Bodel (J.), 7.
 Boissin de Gallardon, 21-22.
 Bouvot (A. G.), 33, 34, 44, 49, 64 n.,
 168.
 Brinon (P.), 12.
 Buchanan, 10, 12, 24, 25, 175, 177.

C

Catharina, de Rouillet, 10, 12, 115.
 Caussin (N.), 35, 125, 127, 196.
Ceciliade (La), 18-19, 20, 24, 45.
 Cellot (le P.), 152.
 Chantelouve, 13.
Chaste et Vertueuse Suzanne (La), 19.
Chastes Martirs (Les), 143-148.

Chevillard (F.), 32, 34, 48, 66 n., 168,
 172, 180.
 Chevreau, 108.
 Chrétien (N.), 18.
Christus Xylonicus, 10.
Cid (Le), 15, 30, 43, 107, 151, 178,
 182, 184.
Cléopâtre, 9.
Comte d'Essex (Le), 112.
 Confrères de la Passion (Les), 7, 8,
 9, 185.
Conversion de S. Paul (La), 195.
 Coppée (D.), 23, 78.
 Corneille, 5, 31, 36, 37, 38, 39, 42,
 43, 46, 108, 114, 140, 153, 170, 177,
 178, 187-188, 194.
 Cosnard (Marthe), 31, 32, 35, 36,
 143 n., 196.
Costis, 12.
 Croock (I. de), 23.

D

Davenue (F.), 195.
David Combattant, 24.
 De Bèze (T.), 10, 11, 25.
Debora, 18, 24.
 Desfontaines (N.), 32, 34, 45, 90, 94 n.,
 116.
 Desmasures, 10, 11, 24, 25, 53.
Dina, 18, 24
Dorothée, 196.
 Duché, 191.
 Du Ryer (P.), 27, 28, 31, 35, 41, 43,
 44, 46, 49 n., 63, 130, 172.

E

Ennetières (d'), 32, 33, 34, 45, 66,
 72 n., 87, 172.
Esau le Chasseur, 14, 17.

Esther, de Du Ryer, 28, 48, 56-61,
168, 169.

Esther, de Mainfray, 19.

Esther, de Matthieu, 24.

Esther, de Racine, 191.

F

Faber (F.), 23.

Faguet (E.), 5, 10, 25, 162, 164, 167.

Fauveau (P.), 12.

Fiefmelin, 12.

Freidmann (P.), 111-112.

G

Gabéonites (Les), 24.

Gaiffe (F.), 152.

Garnier, 11, 12, 13, 14, 15, 18, 21, 25.

Gaulché, 23.

Godeau, 176.

Greban (les frères), 8.

Grenaille, 36.

Gringoire (P.), 11.

H

Hermenigilde, de La Calprenède, 28,
29, 40, 41, 121-126, 130-133, 169,
171.

Hermenigilde, de G. Olivier, 41, 126-
133.

Hermenigildus, de Caussin, 125, 133.

Heudon (J.), 17, 20.

Histoire de l'Enfant Prodigue (L'),
24.

*Histoire et Tragédie du Mauvais
Riche*, 13, 24.

Histoire Pastorale, 49, 70-71, 168.

Holopherne, 14.

Homme Obstiné (L'), 11.

Hôtel de Bourgogne, 9, 18, 23, 26, 30,
40, 50, 56, 72, 133, 153, 173, 184,
185, 187.

I

Indegonde, 195.

Israël Affligé, 49, 61-64, 168

J

Jacob, de A. de la Puiade, 24.

Jeanne d'Angleterre, 112.

Jephté, 12, 25, 175.

Jeu d'Adam (Le), 7.

Jeu des Princes des Sots (Le), 11.

Joachim de Coignac, 11.

Jodelle, 9, 25.

Josaphat, 28, 40, 133-140.

Joseph, 18.

Joseph le Chaste, 16-17, 24.

Josephus, 10.

Josué, 18, 24.

Judith, 44, 49, 64-66, 168.

Jugement Dernier (Le), 10, 11, 25.

Juives (Les), 11, 25, 26.

Jumeaux Martyrs (Les), 141-143.

L

La Calprenède, 28, 31, 37, 40, 41, 43,
45, 112, 121 n, 194, 196.

La Croix (A. de), 10, 11.

Lacroix (P.), 22, 112, 116, 133, 195.

La Machabée, 15-16, 17, 19, 24, 45,
61.

La Mesnardière, 174, 175, 176.

Lancaster (H. C.), 29, 33, 48, 50, 54,
57, 78, 123, 124, 168.

Lanson (G.), 21, 25, 161, 168.

La Pinelière, 31, 184.

La Puiade (A. de), 18, 24.

La Serre (P. de), 21, 27, 28, 32, 42,
44, 45, 107 n.

La Taille (J. de), 11, 12, 24, 25, 44,
52, 53, 54.

La Ville (N. de), 195.

Lecoq (T.), 12, 13, 19.

Le Francq (J. B.), 23.

Légende Dorée (La), 98, 117, 136.

Leroy (O.), 7.

M

Magnon (J.), 32, 40, 133 n.

Marianne (La), 130, 186, 190.

Marie Stuart, reine d'Ecosse, 112.

Martyre de S. Clair (Le), 72, 84-89.

Martyre des Saints Innocens (Le),
195 n.

Martyre de S. Sébastien (Le), 159 n.

Martyre de Sainte Ursule (Le), 196.
Matthieu (P.), 13, 14, 24, 60.
Miracle de Théophile (Le), 6.
Molière, 5.
Mondory, 30, 186.
Montauban, 195, 196.
Montchrestien, 11, 13, 18, 61.
Montreux (N. de), 16-17, 24.
Mort des Enfans d'Hérodes (La), 130.
Mort de Théandre (La), 30, 49, 66-70, 168.
Moufle (P.), 33, 34, 36, 45, 66, 84 n.
Mouque (J.), 24.
Mystère de la Destruction de Troie (Le), 7.
Mystère du siège d'Orléans (Le), 7.

N

Nabuchodonosor, 19, 24.
Naissance ou Création du Monde, 13.
Nancel, 18, 24.
Nicole, 179.
Notre-Dame (miracles de), 7.

O

Odieux et Sanglant Meurtre (L'), 12.
Olivier (G.), 35, 41-42, 43, 45, 127 n.

P

Parfait (les frères), 15, 116, 126, 133.
Paschal (Françoise), 195, 196.
Passion (La), 6, 8, 10, 25, 182.
Perfidie d'Aman (La), 22, 24, 26.
Perrin (F.), 4.
Petit de Julleville, 9.
Petit-Val (R. du), 12, 48.
Petrus, 10, 12.
Polyeucte, 21, 26, 28, 29, 37, 38, 40, 42, 47, 50, 115, 143, 149, 151, 152, 153, 158, 159, 162, 163-166, 169, 170, 172, 173, 175, 177, 179, 182-183, 189, 191.
Poytevin (E.), 22, 121.
Pratique du Théâtre (La), 120, 176-177.

R

Racine, 5, 114, 180, 188, 194.
Rampale, 196.
Réforme (La), 8, 39.
Résurrection des Morts (La), 11.
Richelieu, 42, 43, 108, 112, 164, 186.
Riddle (L.-M.), 158-159.
Rivaudeau, 11, 24, 60.
Robin et Marion, 7.
Rouillet (C.), 10, 12, 115.
Rotrou (J.), 5, 31, 43, 149 n., 172.

S

Saint Alexis, 28, 72, 100, 101-106.
Saint-André, 49, 70, 168.
Saint-Balmon (M^{me} de), 32, 35, 141 n.
Saint Clonaud, 17, 20.
Saint Cyprien, 23.
Saint Eustache, de Baro, 28, 50, 72, 90-94, 98-101, 189.
Saint Eustache, de Bello, 23, 99-100.
Saint Eustache, de Desfontaines, 28, 29, 72, 90, 94-101.
Saint Genest, de Desfontaines, 28, 148, 154-157.
Saint Genest (Le Véritable), de Rotrou, 28, 37, 45, 149-156, 169, 170, 191.
Saint Germain, 32, 115-116.
Saint Hermenigilde, 195 n.
Saint Jacques, 12, 13, 19, 20.
Saint Jean-Baptiste, 9.
Saint Lambert, 23.
Saint Sébastien, 23.
Saint Vincens, 21.
Sainte Agnès, 12, 20-21.
Sainte Aldegonde, de Coppée, 23.
Sainte Aldegonde, de d'Ennetières, 33, 65, 72-84, 88, 89, 169, 171.
Sainte Catherine, de Boissin de Gallardon, 21-22, 115.
Sainte Catherine, de la Serre, 28, 29, 40, 108, 115-121, 147.
Sainte Catherine, 28, 29, 40, 117-121, 147.
Sainte Catherine, de Poytevin, 22, 115.

Sainte Catherine (Miracle de), 6, 115.

Sainte Catherine (Mystère de), 115.

Sainte Dorothee, 195 n.

Sainte Elisabeth, 195 n.

Sainte Justine, 23.

Sainte Ursule, 195 n.

Sac de Carthage (Le), 108.

Samson le Fort, 19.

Sanctus Adrianus, 152.

Saül, de Billard, 19.

Saül, de Du Ryer, 27, 28, 29, 32, 37, 44, 49 56, 71, 130, 168-169, 189.

Saül le Furieux, 25.

Sichem le Ravisseur, 18.

Silvanire, 48.

Sorel, 174, 175-176, 186, 187.

Sorret, 18, 24.

Thiel (M. A.), 52.

Thomas Morus, 27, 28, 29, 40, 42, 44, 107-115, 118, 119, 147, 189.

Traité de la Disposition du Poème Dramatique, 173, 175.

Tragédie Sainte (La), 195.

Troterel, 12, 20-21, 22, 24, 158.

V

Vallin (J.), 27, 33, 34, 49, 61 n., 168.

Vashti, 14.

Vie et Sainte Conversion de Guillaume (La), 22.

Villemont, 195.

Ville Toustain, 13.

Virey (J. de), 15, 19, 24.

Vita Sancti Clari, 87.

T

Théodore, 28, 29, 40, 56, 149, 157-163, 172, 173, 179.

Y

Yvernaud, 196.

